

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL  
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS**

**SUZY MARGARET DAMASCENO NOBRE**

**ARTE REVOLUCIONÁRIA:  
A FUNÇÃO SOCIAL DA PINTURA MURAL**

Itapetininga  
2011

SUZY MARGARET DAMASCENO NOBRE

**ARTE REVOLUCIONÁRIA:  
A FUNÇÃO SOCIAL DA PINTURA MURAL**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,  
habilitação em Licenciatura, do Departamento de  
Artes Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Me. Cecília Mori Cruz  
Tutor à distância: Me. André de Carvalho Barreto

Itapetininga  
2011

À minha companheira Eleni e às minhas filhas  
Raphaela, Johanna e Victoria por chorarem minhas  
lágrimas e rirem meus sorrisos.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	05
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	06
1. APRESENTACAO .....	08
2. INTRODUÇÃO .....	10
2.1. Objetivo da pesquisa.....	10
2.2. Universo da pesquisa.....	10
2.3. Abordagem teórica.....	11
3. A ARTE COMO EXPRESSAO HUMANA .....	14
3.1. A arte mural através da história ocidental.....	16
3.2. O Movimento Muralista Mexicano .....	44
3.2.1. <i>Los Tres Grandes</i> .....	46
3.2.2. <i>A visão dos três muralistas sobre a participação do povo na Revolução mexicana: uma análise comparativa</i> .....	50
3.3. A arte mural no Brasil .....	56
3.3.1. <i>Cândido Portinari: obras monumentais e a pintura social</i> .....	62
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	71
REFERÊNCIAS .....	73
ANEXO .....	76

## RESUMO

O movimento muralista mexicano foi uma corrente pictórica filosófico/artística que se manifestou no México no período imediatamente posterior à Revolução Mexicana, de 1910. Em a *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*, Dawn Ades (1997), chama atenção para os rumos sócio-políticos que o movimento tomou, não apenas locais, mas que afetaram a dinâmica da América Latina como um todo. O muralismo colocou o México na vanguarda da História das Artes Visuais porque influenciou artistas que se utilizaram dessa técnica para capturar e expressar artisticamente as lutas sociais em seus países. A arte mural se mantém viva na contemporaneidade, conservando sua vocação socioeducativa e sua característica de expressão contra a opressão nas esferas política, social, cultural e econômica.

**Palavras-chave:** Muralismo Mexicano, Arte Mural, Arte Pública, arte e política, arte e sociedade.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Pintura parietal do período Aurináceo .....	16
Figura 2 - <i>Dança das mulheres de Cogul</i> .....	17
Figura 3 - Mural do túmulo de <i>Khnumhotep</i> .....	19
Figura 4 - <i>O Estandarte de Ur</i> .....	20
Figura 5 - <i>O rei Assurbanipal na caça ao leão</i> .....	20
Figura 6 - <i>O Rapto de Perséfone</i> .....	21
Figura 7 - <i>Músicos</i> .....	22
Figura 8 - Detalhe de mural na <i>Villa di Arianna</i> .....	23
Figura 9 - <i>Villa de Oplontis, Torre Annunziata</i> .....	23
Figura 10 - Detalhe da decoração da Casa dos <i>Vettii</i> .....	24
Figura 11- <i>O padeiro e sua mulher</i> .....	24
Figura 12 - Pintura mural bizantina - Igreja de <i>Chora - Kariye Camii</i> .....	26
Figura 13 - <i>A lamentação de Cristo</i> .....	28
Figura 14 - <i>A Anunciação</i> .....	28
Figura 15 - <i>A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e os doadores</i> .....	30
Figura 16 - <i>A criação de Eva</i> .....	31
Figura 17- <i>O dilúvio</i> .....	31
Figura 18 - <i>A Última Ceia</i> .....	32
Figura 19 - <i>A Morte da Virgem</i> .....	33
Figura 20 - <i>Cristo diante de Pilatos</i> .....	34
Figura 21- <i>Apolo vence a Phyton</i> .....	36
Figura 22 - <i>A venda de José aos Comerciantes</i> .....	37
Figura 23 - Mural para a Feira Internacional de Chicago de 1933 .....	38
Figura 24 - <i>Indústria moderna</i> .....	39
Figura 25- <i>A indústria de Detroit</i> .....	39
Figura 26- <i>Homem, o controlador do Universo</i> .....	41
Figura 27- <i>The Civil Rights Mural -The Beginning</i> .....	41
Figura 28 - Manifesto contra a morte do <i>rapper</i> Tupac Shakur .....	42
Figura 29 - Grafite de cunho político e social no Muro de Berlim .....	43
Figura 30 - <i>Autorretrato dedicado a Irene Rich</i> .....	47

Figura 31- <i>Autorretrato</i> .....	48
Figura 32 - <i>El Coronelazo (autorretrato)</i> .....	49
Figura 33 - <i>Zapatistas</i> .....	51
Figura 34 - <i>A marcha da humanidade na América Latina: os soldados de Zapata</i> ..	52
Figura 35- <i>O arsenal</i> .....	53
Figura 36 - <i>Os Eleitos</i> .....	59
Figura 37 - <i>Painel de temática musical</i> .....	60
Figura 38 - <i>Pinturas murais no interior da igreja</i> .....	61
Figura 39 - <i>Cena Gaúcha</i> .....	63
Figura 40 - <i>Café</i> .....	64
Figura 41- <i>Cacau</i> .....	64
Figura 42 - <i>Descoberta do Ouro</i> .....	66
Figura 43 - <i>Guerra</i> .....	67
Figura 44 - <i>Paz</i> .....	68
Figura 45 - <i>A Criação</i> .....	77
Figura 46- <i>Os Exploradores</i> .....	77
Figura 47 - <i>Entrada da mina</i> .....	78
Figura 48 - <i>A oferta de sacrifício - Dia dos Mortos</i> .....	79
Figura 49 - <i>A trindade revolucionária</i> .....	80
Figura 50 - <i>O homem de fogo</i> .....	81
Figura 51 - <i>Cristo destruindo sua cruz</i> .....	81
Figura 52 - <i>A nova democracia</i> .....	82
Figura 53 - <i>El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo</i> .....	82
Figura 54 - <i>Cuauhtémoc contra o mito</i> .....	83

## I. APRESENTAÇÃO

Por se tratar de uma pesquisa inserida no contexto de uma licenciatura em Artes Visuais, os objetivos finais se voltam para a sala de aula, e visa a uma ampliação da percepção do estudante sobre a importância social da arte, inclusive – e talvez principalmente – no seu próprio convívio social, visto que, a partir dessa análise histórica, é possível traçar paralelos regionais e estimular o aluno a expressar os próprios anseios, e os de sua comunidade, por meio da arte.

A pintura mural (ou afresco) é uma das formas mais antigas e importantes de expressão política e social na História. Os muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros resgataram essa forma de pintura, criando um gênero de arte pública inigualável em importância e influência.

Discutir o muralismo mexicano abre a possibilidade de reflexão de uma dinâmica social sob diversos aspectos: histórico, geopolítico, filosófico, sociológico, antropológico, mas, sobretudo, trazer à tona uma discussão sobre esse tema significa proporcionar ao aluno uma visão mais crítica acerca da função da Arte para o homem: de que forma ela se relaciona, desde tempos imemoriais, com a evolução da Humanidade? Quão efetiva ela é em sua função de linguagem? De que forma o artista se vale desse importante código para mobilizar a opinião pública em torno de um ideário?

Correlacionar tais eventos à realidade do aluno faz com que a Arte se torne mais acessível, mais próxima, mais presente. A Arte não pode ser vista, pelo aluno, de maneira mítica: uma área do saber circunscrita a determinadas classes sociais, em geral às mais abastadas. Ela faz parte de seu cotidiano, está nos muros da sua comunidade, na literatura produzida pelo povo local, nas festas tradicionais, na dança, na música, na culinária, no folclore da sua região.

Tampouco, nas escolas, poderá essa disciplina continuar a ser relegada a uma posição de menor destaque e mesmo de menor utilidade na formação acadêmica do aluno: a Arte é um poderoso código de linguagem e, por meio de seu estudo, é possível conhecer toda a dinâmica de uma sociedade, a sua essência temporal, e até as particularidades de toda uma era.



Para tanto, torna-se imprescindível a figura do professor-pesquisador que se debruce sobre projetos acadêmicos que promovam, tanto no âmbito da escola quanto no da comunidade intra e extraescolar, o acesso aos bens culturais e artísticos e, sobretudo, que fomentem a discussão e a reflexão sobre a Arte.

## **II. INTRODUÇÃO**

### **2.1. Objetivo da pesquisa**

Para que passe a ocupar um lugar isonômico ao lado das demais áreas conhecimento humano e, conseqüentemente, no currículo escolar brasileiro, a disciplina Arte precisa ser considerada como um corpo organizado de conhecimentos que exige o mesmo tipo de substância e rigor intelectual esperado das demais áreas.

Conforme nos informa o documento PCN - Parâmetros Curriculares Nacionais, “desde o início da história da humanidade, a arte tem se mostrado como uma práxis presente em todas as manifestações culturais” (BRASIL, 1998, p.20). Assim, seu estudo deveria ter, no âmbito escolar, o mesmo peso das demais disciplinas e ser entendido como um forte aliado nas questões transdisciplinares e interdisciplinares.

O mesmo documento, que é o norteador para o ensino brasileiro, admite que a História da Humanidade e a História da Arte estão intrinsecamente ligadas e se influenciam mutuamente: “a aprendizagem e o ensino da arte sempre existiram e se transformaram, ao longo da história, de acordo com normas e valores estabelecidos, em diferentes ambientes culturais” (BRASIL, 1998, p. 20).

Portanto, torna-se imperativa a figura do arte/educador-pesquisador, que procure demonstrar, durante a sua prática docente, as diversas funções da arte, que transcendem a estética e o valor subjetivo das obras.

### **2.2. Universo da pesquisa**

O tema central deste trabalho é o valor social da arte mural, já que, ao longo da História, ela tem sido utilizada pelo homem como forma de linguagem e de expressão. Isso tem se dado pelos motivos mais diversos, inclusive para a

sensibilização e mobilização do público em torno de ideais filosóficos, políticos e sociais, particularmente em períodos nos quais a sociedade (ou grupos sociais específicos) encontra-se subjugada por forças opressoras.

Esta pesquisa é teórica e apresenta aspectos técnicos sobre a pintura mural, relacionados a materiais e suportes, bem como conteúdos históricos, pontuando sobre de que forma essa linguagem artística se inseriu na História, não apenas na História da Arte, mas na História da Humanidade, através dos tempos.

Em especial, analisa-se o movimento muralista: corrente pictórica filosófico/artística que se manifestou no México no período imediatamente posterior à Revolução mexicana, desencadeada em 1910. Além de apresentar um breve contexto histórico sobre a revolução e suas ligações com o movimento, procuraremos demonstrar que, concomitantemente, tendências vanguardistas estavam acontecendo na Europa, também fortemente calcadas em um viés político e combativo, que de certa forma influenciaram os muralistas.

Os desdobramentos do muralismo mexicano são de longo alcance, uma vez que esse movimento influenciou artistas de várias partes do mundo - em especial da América Latina - e não apenas durante o período de sua efervescência, a década de 1920, mas até recentemente, como no caso, por exemplo, dos murais pintados durante o governo sandinista (1979-1990), na Nicarágua.

Essa pesquisa, porém, não pretende explorar as reverberações do movimento muralista nas diferentes regiões e tempos históricos, e sim verificar brevemente de que forma se manifestou a arte mural no Brasil nas décadas de 1920 e 1930 através da obra de Fulvio Pennacchi, Eugênio Sigaud e Di Cavalcanti e, mais detidamente, os reflexos do movimento muralista mexicano na obra de Cândido Portinari.

### **2.3. Abordagem teórica**

Pesquisas sobre Arte podem seguir por diversos caminhos: o objeto de investigação com foco nas diferentes manifestações poéticas expressivas, ou a investigação do pensamento artístico ou, ainda, a manifestação artística como ocorrência social, ou seja, a influência do artista e sua arte na sociedade, pois,

segundo Arnold Hauser<sup>1</sup>: "cada artista honesto que descreve a realidade fielmente e sinceramente tem influência esclarecedora e emancipadora em seu tempo". (*apud* ESTUDANTE DE FILOSOFIA, 2007)

Em se tratando de pesquisa em Arte, porém, existem algumas abordagens teóricas recorrentes, com enfoques que podem ser históricos, estéticos ou críticos. O enfoque desta pesquisa busca na História da Arte os seus subsídios e é com ela que faz as suas conexões.

De acordo com Ferreira (2011), na abordagem psicológica buscam-se nos sentimentos e na personalidade do artista as explicações para determinadas escolhas expressas em sua obra; já na abordagem filosófica, os parâmetros de análise são as questões filosóficas que estão na gênese do pensamento sobre a Arte, que remonta à época dos pensadores gregos como Platão e Aristóteles e que culminaram no conceito de Estética em Alexander Baumgarten (1714-1762).

Ao adotar qualquer dessas abordagens, o pesquisador estará tomando como ponto de partida um referencial teórico defendido por um ou mais estudiosos da área. Dentre elas, é a abordagem sociológica na Teoria e História da Arte que norteará esta pesquisa. Essa escolha se deu porque o objeto do presente estudo é um movimento artístico cujas obras pictóricas não foram criadas apenas com uma função decorativa, mas, principalmente, com uma função político-social.

Segundo Vasconcellos (2004, p.4), elas transcendem a função estética e “[...] devem ser entendidas como documentos visuais que remetem a um determinado contexto político em que foram realizadas, e estão carregadas de uma simbologia que deve ser analisada cuidadosamente”. Além disso, continua o autor:

É fundamental também ressaltar que essas imagens devem ser vistas como representações, ou melhor, ao serem compreendidas por outras pessoas além daquelas que as produziram, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. Dessa maneira, elas devem boa parcela de sua significação a seu aspecto de símbolo e de seu poder de comunicação (2004, p.4-5).

A abordagem sociológica situa o artista e sua obra no contexto histórico-social de uma determinada época e investiga a maneira com que a Arte interage e reflete

---

<sup>1</sup> ESTUDANTE DE FILOSOFIA. **Arnold Hauser**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.estudantedefilosofia.com.br/filosofos/arnoldhauser.php>>. Acesso em: 11/11/11.

as condicionantes sociais, ou seja, procura estudar o artista como expressão do grupo ou sociedade aos quais pertence e, nessa relação simbiótica, em que medida os valores e ideologias destes grupos seriam determinantes para a sua obra. Segundo Jacqueline Chanda<sup>2</sup> (1999), o estudo da Arte sob o prisma social subdivide-se em três níveis:

[...] o causal, o expressivo e o anedotal. A abordagem causal indica que a arte é causada diretamente por uma classe ou sistema social específico. A abordagem expressiva postula que obras de arte expressam alguma forma de valor cultural ou crise. Na abordagem anedotal uma obra de arte é equiparada a circunstâncias sociais, condizentes com um certo aspecto social, que podem ser relacionadas a um artista ou obra de arte.

Dentre os que sustentam essa linha teórica da função social da Arte, se destacam: Frederick Antal, o primeiro a buscar o apoio da Sociologia no estudo da Arte e a sugerir que o estilo artístico decorre da classe social do artista e de suas crenças políticas e ideológicas (SORENSEN, 1997); Arnold Hauser, cuja teoria defende que a arte não reflete meramente a sociedade, mas interage com ela (ESTUDANTE DE FILOSOFIA, 2007); Pierre Francastel, que introduziu na França a *História Social da Arte*, que correlaciona a obra de arte aos grupos sociais que a determinam (SOUSA, Neimar, 2011); e Georg Lukács, para quem a principal função da Arte é a sua contribuição para a transformação da consciência do homem, pois teria o poder de instrumentalizá-lo com alternativas críticas para o confronto com o modo de produção capitalista (BLUNDEN, 1999).

A abordagem sociológica da História da Arte também foi adotada por Aracy Amaral e Annateresa Fabris, autoras que fazem parte da bibliografia desta pesquisa cujas visões divergem a respeito da influência do movimento muralista na obra de Cândido Portinari e, também, acerca da forma como a fase mural de sua carreira foi percebida: como uma legítima demonstração da preocupação social na arte brasileira (FABRIS, 1990) ou como pintura oficial do governo de Getúlio Vargas que o crítico de arte estadunidense Milton Brown (*apud* AMARAL, 1984, p.65) classificou como “decorações murais para um governo semifascista” cujos ideais, em sua opinião, certamente não eram os do povo brasileiro.

---

<sup>2</sup> CHANDA, Jacqueline. **Teoria Crítica em História da Arte: Novas Opções para a Prática de Arte-educação**. In: II Encontro Arte e Tessitura da Vida: A Questão Étnica nos Parâmetros Multiculturais da História da Arte. De 23 a 26/06/1999. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text\\_3.htm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text_3.htm)>. Acesso em: 13/04/2011.

### III. A ARTE COMO EXPRESSÃO HUMANA

As mais antigas imagens criadas pelo homem de que se tem notícia datam do período Paleolítico Superior (40.000 a.C.) e o seu teor leva a crer, segundo a pesquisadora Gabriela Martin (2006), que esses registros tivessem um cunho educativo, ou seja, teriam servido como uma forma de passar ensinamentos de geração para geração, a fim de perenizar os ritos, as cerimônias e ações cotidianas do grupo. A reprodução de imagens do cotidiano, aliás, se torna ainda mais evidente no período Mesolítico, como veremos no próximo capítulo.

Assumiremos a possibilidade do cunho educativo das imagens levando em consideração que todo o registro pode, potencialmente, ser utilizado como veículo de disseminação de ensinamentos e o faremos, ainda, tendo em vista a abordagem sociológica dessa pesquisa.

Não há, entretanto, uma forma inequívoca de decodificar essas imagens, justamente por serem manifestações ocorridas na pré-história e, portanto, não passíveis de comprovação. Para Gabriela Martin<sup>3</sup> (2006), a interpretação dos registros rupestres assume um caráter especulativo, pois:

Muito antes que a arte rupestre representasse para a ciência uma fonte inesgotável de dados para o conhecimento das sociedades pré-históricas, a preocupação em se conhecer e "decifrar" o que os registros rupestres queriam dizer produziu enorme quantidade de bibliografia, desde trabalhos sérios às fantasias mais desvairadas, essas quase sempre fruto da ignorância. As interpretações foram especialmente férteis nos casos em que os registros eram ricos em grafismos de conteúdo abstrato, com ou sem representações figurativas associadas. A magia propiciatória da caça, o culto à fertilidade e a iniciação sexual têm sido os temas favoritos no registro figurativo. Interpretações cosmogônicas, linguagem codificada precursora dos verdadeiros hieróglifos, são interpretações corriqueiras nos grafismos puros. Muitas dessas interpretações aproximam-se bastante da realidade, mas o problema está sempre no seu valor científico.

---

<sup>3</sup> MARTIN, Gabriela. **A arte rupestre pré-histórica**. [online]. In: Associação Brasileira de Arte Rupestre - ABAR. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.ab-artepre.org.br/artepre.asp>>. Acesso em: 02/09/2011.

Na Antiguidade, especialmente na Grécia do período helenístico e em Roma, a Arte seguia uma estética de idealização da realidade.

Com relação à riquíssima arte egípcia, esta é quase toda orientada no sentido ritualístico, religioso, exceção feita apenas durante o período conhecido por “Novo Reino”, no qual o rei Amenófis IV (que intitulou-se Akhnaton em homenagem ao deus de sua devoção, Aton) rompeu com muitos costumes da antiga tradição, entre eles algumas das rígidas regras da pintura egípcia.

Akhnaton e sua esposa Nefertiti foram representados em cenas domésticas, sem a solenidade dedicada à representação dos Faraós anteriores. Foi abolida, inclusive, a obrigatoriedade da imagem do Faraó ter o tamanho maior do que a dos demais: nos relevos e pinturas, a figura de Nefertiti tinha as mesmas proporções que a de Akhnaton. Seu sucessor, Tutankhamon conservou este novo estilo ainda por algum tempo durante o seu reinado, mas logo as antigas crenças foram retomadas e, com elas, também os cânones da arte egípcia (GOMBRICH, 2000).

Na Idade Média, a Arte também foi usada como forma de doutrinação da sociedade em função da religião: a escultura e a pintura eram baseadas nas passagens do Evangelho e apelavam a todos, dos mais cultos aos totalmente iletrados, para que se convertessem ao cristianismo e adotassem os preceitos ali propagados (GOMBRICH, 2000).

Já a Arte como forma de persuasão social e política pode ser vividamente sentida no objeto dessa pesquisa, que é o movimento muralista mexicano, o qual lançou mão das pinturas em murais para doutrinar a população campesina analfabeta. De outra forma, essa população não teria como aprender sobre a história de seu país e desenvolver um senso de patriotismo que, em última instância, deu força para a sustentação de uma ideologia política, forjada no seio de uma revolução popular: a Revolução mexicana. (ADES, 1997).

O fato é que a Arte, não apenas visual, mas em todas as suas formas, desde então continua a ser utilizada como ferramenta de disseminação e convencimento do público e a Arte Mural, em especial, demonstra, através dos tempos, uma nítida vocação socioeducativa.

### 3.1. A arte mural através da História do mundo ocidental

As primeiras pinturas murais - ou parietais - de que se tem registro são as encontradas nas paredes de cavernas e em rochas, as mais antigas feitas aproximadamente há 40.000 anos a.C., no período Paleolítico Superior (Fig. 1). Essas manifestações primitivas consistem em desenhos que variam de traços simples, como as impressões palmares feitas por meio da aplicação nas mãos de um pó colorido obtido pela trituração de rochas, a alguns mais complexos, como a representação de animais. As mãos e os dedos foram, provavelmente, as primeiras ferramentas artísticas utilizadas pelo homem, embora, mais tarde, haja indícios da utilização de pincéis rudimentares feitos de pelos de animais e penas de aves. (GOMBRICH, 2000).



Figura 1 - Pintura parietal do período Aurináceo.  
Altura: 100cm. Caverna de *Chauvet*, França.  
<[http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet\\_cave\\_art.php](http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/chauvet_cave_art.php)>

Ainda hoje se questionam os motivos pelos quais foram feitas essas pinturas: teriam elas uma conotação de magia para esses povos? Sabe-se que os registros mais antigos foram feitos em lugares quase inacessíveis, geralmente distantes dos locais cujas evidências apontam para a permanência dos grupos. Segundo Gombrich (2000), uma coisa é evidente: os autores não teriam se arrastado por



esses locais tão inóspitos apenas para decorá-los. Dessa forma, a explicação mais plausível seria a de que se trata de uma das mais antigas manifestações de crença no poder da imagem.

Foram descobertos milhares de registros rupestres em centenas de cavernas e rochas, com destaque para as de Lascaux, na França (a primeira a ser estudada), de Altamira, na Espanha, e a Gruta de Niaux, em Font-de-Gaume, que é, atualmente, o sítio mais bem estudado. Recentemente foi descoberta a caverna de Chauvet, em Vallon Pont d'Arc (sul da França), que possui mais de 300 imagens, com novidades na representação de animais de caça já que, além dos bisões e cavalos presentes em quase todos os sítios arqueológicos, nesse local há também a figuração de ursos, panteras, hienas e rinocerontes. A primeira idade estimada para as pinturas é de 20.000 anos a.C., datação que, entretanto, ainda está sendo avaliada. (BRADSHAW FOUNDATION, 2011).

No período Neolítico, a temática também sofre alterações: ao invés de animais isolados, surgem as primeiras figuras humanas e as cenas da vida coletiva, nas quais se esboçam as primeiras tentativas de imprimir movimento às figuras.

Um mural descoberto na Espanha (Fig. 2), pertencente ao período mesolítico, conhecido por “Dança das mulheres de Cogul”, no qual são retratadas várias mulheres de torso nu, mostra provavelmente a cena de uma dança ritual. (BRADSHAW FOUNDATION, 2011).

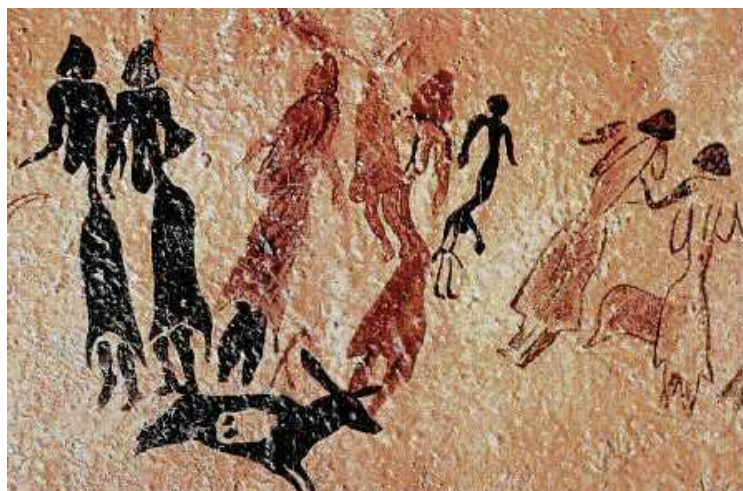


Figura 2 - *Dança das mulheres de Cogul*.  
Pintura parietal do período Mesolítico (cerca de 9.000 a.C.). Cogul, Espanha.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cogul\\_HBreuil.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cogul_HBreuil.jpg)>

Entre os registros rupestres e as próximas manifestações artísticas de que temos notícias, um longo período de passou. Segundo E. H. Gombrich:

[...] a história da arte como um esforço contínuo não começa nas cavernas no sul da França, nem entre os índios norte-americanos. Não há uma tradição direta que ligue esses estranhos primórdios aos nossos dias, mas existe uma tradição direta [...] a qual vincula a arte do nosso tempo, cada construção ou cada cartaz, à arte do Vale do Nilo de uns cinco mil anos atrás. (2000, p. 54).

É no Antigo Egito, portanto, que surge a Arte com um sentido utilitário claramente determinado e identificável, de cunho religioso e ritualístico. Inicialmente bastante limitada, a temática foi se enriquecendo e teve agregada aos murais a representação de fauna e da flora, além de cenas de caça e pesca e atividades cotidianas relacionadas à agricultura e à construção de barcos. (GOMBRICH, 2000).

A arte egípcia (p. 19, fig. 3) é essencialmente simbólica, e segue rígidos padrões de representação, como a “lei da frontalidade” presente em pinturas e relevos. Segundo suas regras, um ser humano não deveria ser pintado com a cabeça, membros inferiores e superiores virados para frente, apenas os olhos e o tronco poderiam ser assim retratados. Cada parte do corpo humano era, portanto, representada pelo seu ângulo mais visível e de forma que permitisse uma melhor identificação da pessoa em questão. (GOMBRICH, 2000).

O tamanho das figuras seguia uma hierarquia: a figura mais proeminente era o Faraó - ou deus representado – depois a rainha, o príncipe, os sacerdotes, os servos e, finalmente, o povo. Quanto mais importante uma pessoa fosse, maior deveria ser a sua representação pictórica. As áreas espaciais são bem definidas e o tamanho e posição das figuras no espaço também são estipulados segundo regras hierárquicas. (GOMBRICH, 2000).

Os antigos egípcios criaram seus murais a fim de proporcionar aos mortos a passagem da vida terrena para outra vida pós-morte, por isso, sua temática incluía a jornada para o outro mundo ou divindades protetoras que deveriam apresentá-los aos deuses do pós-morte. O que mais importava não era a beleza dos murais, e sim sua plenitude. (GOMBRICH, 2000).

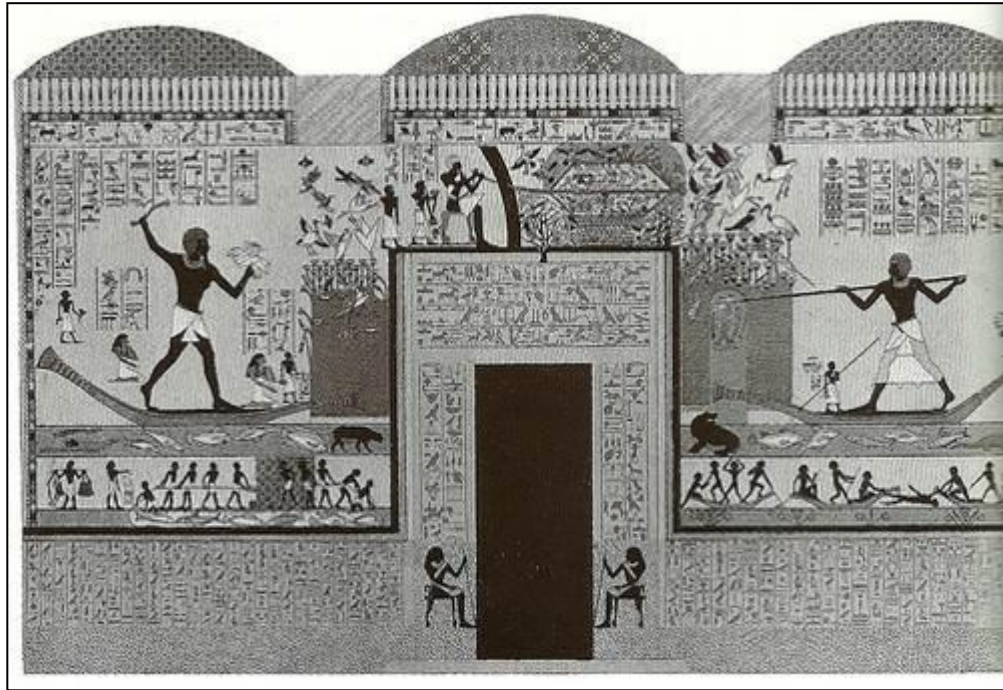


Figura 3 - Mural do túmulo de *khnumhotep*. c.1900 a.C. Encontrado em *Beni Hassan*.  
Original publicado por Karl Lepsius. *Denkmaler*, 1842.  
<<http://www.flickr.com/photos/designhistoriadaarte/5638206473/in/photostream>>

Os egípcios foram os pioneiros na utilização da técnica da encáustica na pintura mural. Além disso, eles também foram os primeiros a utilizar o quadriculado, uma técnica ainda hoje utilizada pra facilitar a reprodução ampliada das figuras planejadas em esboços iniciais, já que as paredes preparadas para receber o afresco eram divididas em compartimentos retangulares, de acordo com o número de cenas previstas. (GOMBRICH, 2000)

A egípcia, porém, não era a única civilização que existia no Oriente Próximo, nessa época. Desde a sua origem, a Mesopotâmia abrigou diversos povos<sup>4</sup> independentes em cidades autônomas que gozavam do *status* de Estados e tinham, portanto, leis e soberanos próprios. Essa característica plural da região além de ter propiciado frequentes guerras nos impede de falar numa arte mesopotâmica de forma definitiva, precisamente delineada. Entretanto, no que concerne à arte mural, a mesopotâmica foi, sobretudo, épica, com o intuito de narrar/ilustrar os feitos heroicos das guerras. (SUA PESQUISA, 2004).

<sup>4</sup> Os povos que ocuparam a Mesopotâmia foram: os sumérios, os acádios (antes de 2000 a.C.), os amoritas ou antigos babilônios (2000 a.C.-1750 a.C.), os assírios (1300 a.C.-612 a.C.), os elamitas e os caldeus ou neobabilônios (612 a.C.-539 a.C.). Como raramente esses Estados atingiam grandes dimensões territoriais, conclui-se que apesar da identificação econômica, social e cultural entre essas civilizações, nunca houve um Estado mesopotâmico. Fonte: Sua Pesquisa. Disponível na internet via WWW. URL: < <http://www.suapesquisa.com/mesopotamia/>>. Acesso em: 02/12/2011.



Os sumérios conceberam um estilo inteiramente novo de narração imagética, no qual as cenas se desenvolviam horizontalmente, em tiras sucessivas contidas em um espaço geometricamente dividido (Fig. 4). Este formato demandava que o espectador tomasse a obra como um todo, apesar de cada quadro se constituir em uma parte da narração. (GOMBRICH, 2000).



Figura 4 – Autor desconhecido. O estandarte de Ur. c 2.600 a.C.  
Concha, calcário, lápis-lazúli, betume. *British Museum*, Londres.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Estandarte\\_de\\_Ur](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estandarte_de_Ur)>

Outras civilizações mesopotâmicas também desenvolveram e aplicaram a pintura mural, cada qual com suas particularidades. Dependendo da cidade ou povoado, os temas e os estilos variavam: durante as dinastias acádia e persa, por exemplo, a temática girava em torno da narração das vitórias dos reis (Fig. 5), enquanto que os babilônios preferiam a representação das divindades ou das tarefas cotidianas do povo. (GOMBRICH, 2000).



Figura 5 – Autor desconhecido. O rei Assurbanipal na caça ao leão. 668-626 a.C.  
Baixo-relevo em pedra calcária. *British Museum*, Londres.  
<[http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/caca\\_ao\\_leao\\_assurbanipal.html](http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/caca_ao_leao_assurbanipal.html)>

A pintura mural grega surge no período clássico e está diretamente relacionada com a arquitetura. A partir do século V a.C. o estilo pictórico da pintura mural se separa daquele da pintura em cerâmica, até então a mais representativa manifestação plástica grega, e as superfícies passam a receber um tratamento figurativo diferente, pois a pintura deixa de ser eminentemente gráfica. (GOMBRICH, 2000).

O mais antigo exemplo de pintura mural monumental remanescente desta época e em bom estado são os murais da *Pequena Tumba Real de Vergina*, ou *Tumba de Perséfone* (Fig. 6), que datam do século IV a.C. (GOMBRICH, 2000).



Figura 6 - Autor desconhecido. *O Rapto de Perséfone*. Século IV a.C.  
Pequena Tumba Real, Vergina.

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Painting\\_vergina.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Painting_vergina.jpg)>

A arte mural etrusca, quase que exclusivamente tumular, traz fortes influências da arte grega, mesmo tendo se desenvolvido em linhas próprias. A sua temática, a exemplo da egípcia, busca confortar o finado no mundo do Além.

São cenas que os etruscos consideravam importantes porque poderiam transmitir ao morto algo da força, potência e vitalidade que exprimem. Eram elas: cenas do cotidiano, de danças, de esportes, de jogos. Outras cenas significativas eram as representações de banquetes, quase sempre acompanhados por músicos (Fig. 7) e dançarinos, pois, retratar tais festividades teria o poder de demonstrar, de forma indelével, a posição social do proprietário do túmulo. Provavelmente por esse motivo as cenas do banquete eram quase sempre pintadas na parede do fundo (a mais importante do túmulo) e o tema, com raras exceções, sempre esteve presente no repertório da pintura funerária dessa civilização. (GOMBRICH, 2000).



Figura 7 – Autor desconhecido. *Músicos*. Século V a.C. Pintura mural. Tumba dos Leopardos, Paestum.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Etruscan\\_Painting\\_1.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Etruscan_Painting_1.jpg)>

Assim como os etruscos, os romanos também apreciavam a arte parietal. A temática predominante nos templos e edifícios era baseada nas cenas de combate, cerimônias e desfiles triunfais. Era, portanto, uma pintura épica que se prestava à exaltação. (GOMBRICH, 2000).

Foi na Roma Imperial que a pintura mural atingiu o seu ápice dentro da cultura romana e destinava-se, sobretudo, à decoração das residências dos mais abastados (p. 23, fig. 8-9; p. 24, fig. 10). Aliás, a representação de cenas cotidianas



e de tipos populares são os elementos mais marcantes da pintura parietal romana, como o afresco conhecido por “O padeiro e sua mulher” (p. 24, fig. 11,), pintura mural que atualmente se encontra no Museu Arqueológico de Nápoles, na Itália.

De uma forma geral, sobretudo em Pompéia, a pintura mural romana está bem documentada. (GOMBRICH, 2000).



Figura 8 - Detalhe de mural na *Villa di Arianna*, *Castellammare di Stabia*  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Stabiae\\_Stanza\\_Villa\\_di\\_Arianna\\_bb.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Stabiae_Stanza_Villa_di_Arianna_bb.jpg)>



Figura 9 - *Villa de Oplontis*,  
*Torre Annunziata*, Pompéia.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oplontis\\_room23.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oplontis_room23.jpg)>



Figura 10 - Detalhe da decoração da Casa dos Vettii, Pompéia.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pompeii\\_-\\_Casa\\_dei\\_Vettii\\_-\\_Triclinium.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Triclinium.jpg)>

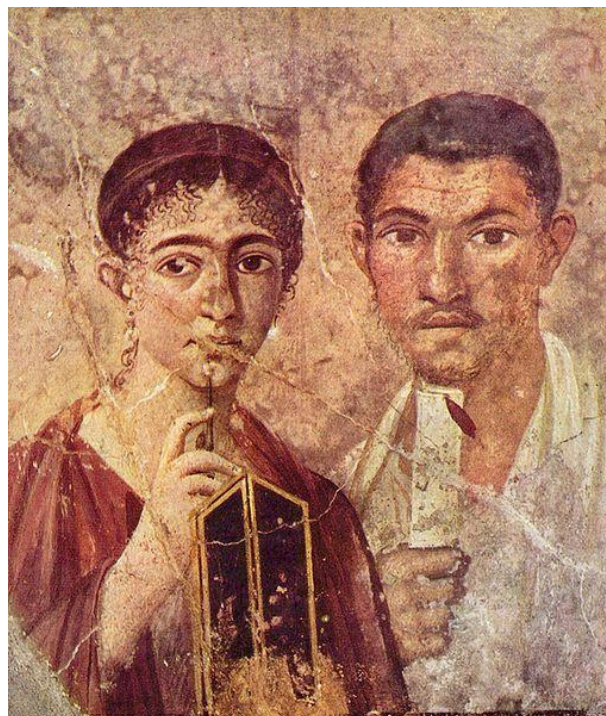


Figura 11 - O padeiro e sua mulher, século I. Afresco.  
Casa de Terencio Neo, Pompéia.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meister\\_des\\_Portr%C3%A4ts\\_des\\_Pauius\\_Proculus\\_001.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meister_des_Portr%C3%A4ts_des_Pauius_Proculus_001.jpg)>



Do século II até o final do século V, os primórdios do cristianismo em Roma, teve lugar a Arte Paleocristã ou Arte Cristã Primitiva.

Os cristãos faziam parte de uma minoria, no Império Romano. Nos primórdios da evangelização, logo após a morte de Jesus, a ação se restringiu à região da Judeia. Entretanto, com o passar do tempo, ela se intensificou e atingiu outras partes do Império. (SOUSA, Rainer, 2011)

Os preceitos cristãos, em especial o monoteísmo, representavam uma ameaça aos valores e interesses do Império, em consequência disso, os cristãos eram perseguidos e sua religião relegada às classes mais baixas da sociedade. Assim, os primeiros indícios de um estilo artístico cristão surgem no início do século II, com as pinturas murais nas catacumbas romanas, locais de culto e refúgio cristãos. (SOUSA, Rainer, 2011)

Mais tarde foram incorporadas à temática cenas do Novo e do Antigo Testamentos, mas representadas de uma forma esquemática que fosse inteligível apenas aos adeptos do cristianismo. Cenas cotidianas e a representação do homem comum (pedreiros, comerciantes, etc.) também foram posteriormente contempladas na pintura mural paleocristã. (GOMBRICH, 2000).

Em 313 d.C., o Imperador Romano Constantino concedeu aos cristãos a liberdade de culto e sua proteção oficial. A partir de 395 d.C., o Império foi dividido em dois e, embora o cristianismo tenha se tornado a religião oficial de ambos, foi no Império do Oriente que floresceu a arte bizantina (p. 26, fig. 12), eminentemente cristã. A sua principal função não era, entretanto, decorativa: ela se prestava à educação religiosa do povo, cuja maioria era iletrada, através da reprodução pictórica de cenas da vida de Cristo. (GOMBRICH, 2000)



Figura 12: Pintura mural bizantina no interior da Igreja de Chora.  
Kariye Camii, Istanbul.

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kariye\\_ic.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kariye_ic.jpg)>

O mosaico é, sem dúvida, a sua maior expressão artística nesse período. Porém, o afresco não foi abandonado e tratava dos mesmos temas, ou seja, da religiosidade cristã. Não obstante, os imperadores também eram temas recorrentes e a eles se atribuíam poderes divinos, pois o regime político vigente era a teocracia. Sempre vinculada ao Cristianismo, a arte bizantina tomou um caminho místico, privilegiando o espiritual em detrimento do material, dando destaque ao conteúdo e não à forma. (GOMBRICH, 2000).

A arte bizantina sobreviveu até 1453, com a queda de Constantinopla. Porém, durante a segunda metade do século XV e parte do século XVI, ela ainda prosperou nas regiões dominadas pela ortodoxia grega.

O período que se seguiu à era paleocristã teve início com a queda do Império Romano e é conhecido por “Idade das Trevas”. Segundo Gombrich, nesse período, que durou cerca de 500 anos - aproximadamente de 500 a 1000 da nossa era - “[...] não se viram o surgimento de qualquer estilo claro e uniforme, e sim o conflito de um grande número de estilos diferentes que só começaram a amalgamar-se em fins desse período.” (2000, p. 157).

De acordo com Gombrich (2000), esse amálgama deu origem ao estilo Românico nos séculos XI e XII, que se configurou como o novo estilo artístico da Europa cristã.

A pintura parietal romântica é sucessora da arte musiva bizantina, centrada, portanto, em temas místicos e, assim como ela, tinha como principal objetivo o doutrinamento dos fiéis sobre os dogmas da Igreja Católica. Aliás, já no final do século VI, o papa Gregório Magno lembrava aos que eram contrários às pinturas nas igrejas que “[...] muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças.” (GOMBRICH, 2000, p.135). Disse ele, nesse sentido: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler”. (MAGNO *apud* GOMBRICH, 2000, p.135)

No período romântico, os nomes de Giotto di Bondone (1266-1337) e Fra Angelico (1387-1455) figuram dentre os principais muralistas que se dedicavam, sobretudo, aos temas religiosos cristãos.

Giotto, afamado pintor italiano, de acordo com Gombrich, deve muito de seus métodos aos mestres bizantinos e suas concepções aos grandes escultores das catedrais medievais. O artista revolucionou a pintura mural de seu tempo, pois “redescobriu a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana” e, assim, “em vez de usar os métodos de escrita pictórica, ele criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos.” (2000, p. 201).

Entre as suas mais famosas obras estão os murais com os quais, entre os anos de 1302 e 1305, cobriu as paredes de uma igreja em Pádua (Itália setentrional) com cenas da história de Cristo (p. 28, fig. 13) e da Virgem Maria, além das virtudes e vícios, comuns nos pórticos das catedrais nórdicas.



Figura 13: Giotto di Bondone. *A Lamentação de Cristo*, c. 1305. Afresco, *Cappella Dell'Arena*, Pádua.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto\\_di\\_Bondone\\_009.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_di_Bondone_009.jpg)

O Museu Nacional de São Marcos, situado em Florença, Itália, possui um rico acervo formado principalmente por pinturas sacras, em especial as do Beato Angélico, ou Fra Angélico, como é mais conhecido. Lá está preservada uma série de afrescos (Fig. 14) pintados por ele e seus auxiliares nas celas dos monges e em outros espaços do convento dominicano de Fiesole, os quais compõem um grande ciclo de cenas da vida de Jesus Cristo. (GOMBRICH, 2000).



Figura 14: Fra Angelico. *A Anunciação*, c. 1440. Afresco, 187 X 157 cm.  
 Museo di San Marco, Florença.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra\\_Angelico\\_008.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fra_Angelico_008.jpg)

O Renascimento ou a Renascença, movimento artístico e intelectual surgido na Itália entre os séculos XIV e XVI, e daí difundido por toda a Europa, marca o início da primazia da pintura de cavalete e um progressivo abandono da pintura mural.

Os artistas, especialmente os florentinos, desejavam romper com as ideias do passado medieval, e tiveram no arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) um líder que se dispôs a criar uma nova arte. (GOMBRICH, 2000)

Nesse período, se desenvolveu o estilo naturalista, caracterizado pela ênfase na observação e precisão científica, culminando numa representação pictórica mais fiel da realidade. Foram também introduzidos na arte os estudos do princípio da perspectiva, contribuição, aliás, que se atribui a Brunelleschi. (GOMBRICH, 2000)

De acordo com Gombrich (2000), uma das primeiras pinturas elaboradas segundo essa regra da matemática foi um mural de autoria de Masaccio (1401 - 1428), para uma igreja florentina, representando a Santíssima Trindade (p. 30, fig. 15).

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2005), Donatello (c.1386-1466), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) e Rafael (1483-1520), além dos já mencionados Brunelleschi e Masaccio, figuram entre os maiores artistas renascentistas.

Michelangelo Buonarroti desenvolveu sua carreira já em um período de transição entre o Renascimento e o Maneirismo, e é considerado um dos maiores gênios da arte. Seu estilo sintetizou elementos da arte da Antiguidade clássica, do primeiro Renascimento, dos ideais do Humanismo e do Neoplatonismo, centrado na representação da figura humana. Michelangelo foi responsável pela elaboração de alguns dos mais importantes afrescos da História, como o teto da Capela Sistina no Vaticano (p. 31, fig. 16-17), obra realizada entre 1508 e 1512.

Porém, de todos os artistas renascentistas, o mais destacado é, sem dúvida, Leonardo da Vinci, não apenas na pintura, mas em várias áreas do conhecimento humano. É de sua autoria um dos bens artísticos mais reverenciados do mundo, nos dizeres do historiador da arte E. H. Gombrich “um dos grandes milagres produzidos pelo gênio humano” (2000, p. 300). Trata-se do afresco *A Última Ceia* (p. 32, fig. 18),



pintado na parede do refeitório do convento de *Santa Maria delle Grazie*, em Milão, encomenda do Duque Lodovico Sforza, mecenas de Leonardo.

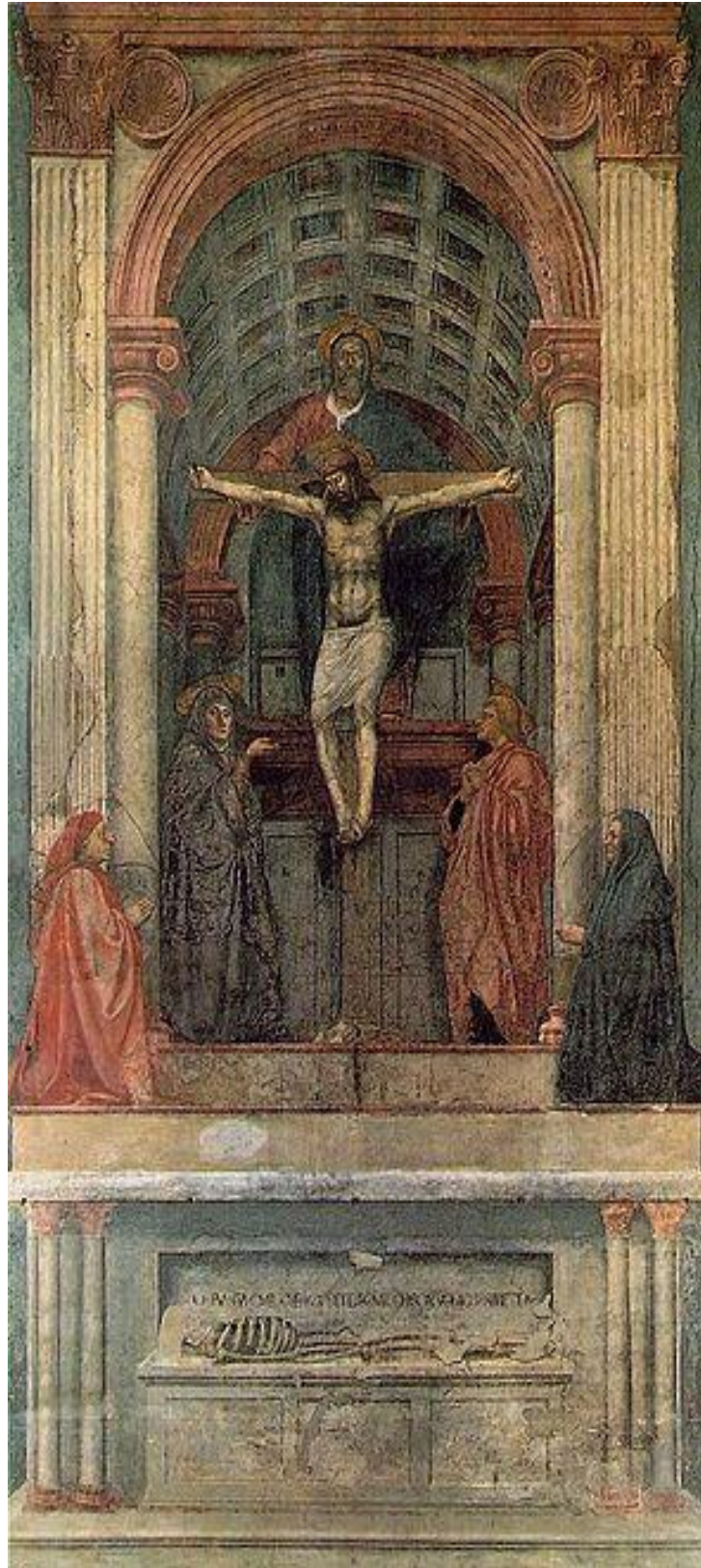


Figura 15: Masaccio. *A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores*. c.1425-8. Afresco. 667 x 317 cm  
Igreja de Santa Maria Novella, Florença.  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio\\_trinity.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg)>





Figura 16 - Michelangelo. *A criação de Eva*, 1509-10. Afresco. Capela Sistina, Vaticano.  
<<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>



Figura 17 - Michelangelo. *O dilúvio*, 1508-09. Afresco, 280 x 570 cm. Capela Sistina, Vaticano.  
<<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>

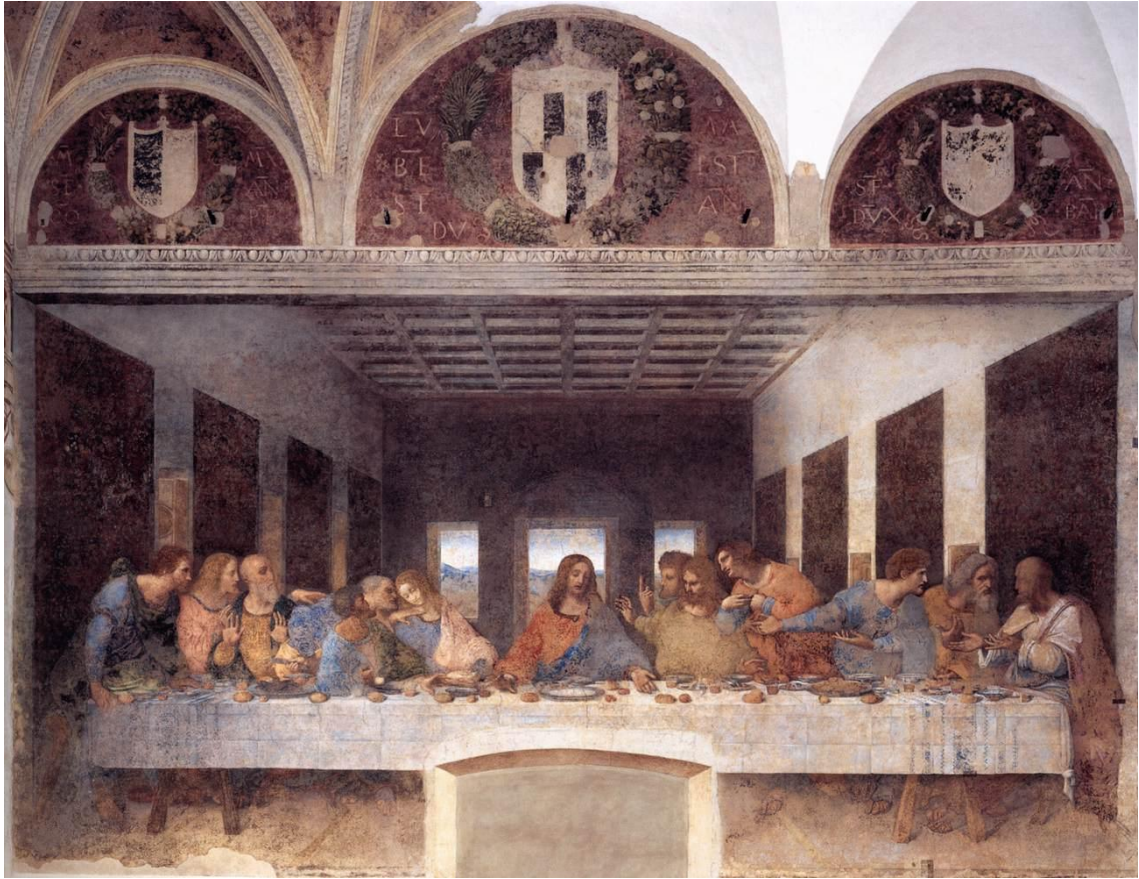


Figura 18 - Leonardo da Vinci. *A Última Ceia*, 1495-8. Técnica mista, 460 x 880 cm  
 Refeitório do Convento de *Santa Maria delle Grazie*, Milão.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_\(1452-1519\)\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_\(1495-1498\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg)

Um fato interessante sobre essa obra é que ela é um testemunho do desenvolvimento do artista na pintura de afresco em escala monumental, pois ele estava pouco familiarizado com a técnica no início da obra. (GOMBRICH, 2000).

O Maneirismo, por volta de 1520, rompe com a representação visual homogênea do espaço, que marca a arte renascentista, introduzindo uma pintura com diferentes pontos de vista coexistindo numa mesma cena, sem obedecer a uma hierarquia lógica nas proporções relativas das figuras entre si e, frequentemente, resultando numa atmosfera onírica na qual os relacionamentos formais e temáticos são arbitrários, como podemos observar no painel *A morte da Virgem* (p. 33, fig. 19), de El Greco (1541-1614), pintura que combina os estilos pós-bizantinos (elementos iconográficos) e do maneirismo italiano.





Figura 19 - El Greco. *A Morte da Virgem*, 1567. Painel em têmpera e ouro, 61,4 x 45 cm. Catedral da Sagrada Morte da Virgem, Herm polis, Siros.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dormition\\_El\\_Greco.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dormition_El_Greco.jpg)>

Um dos principais artistas do Maneirismo   Jacopo Carucci (1494 - 1557), geralmente referido como Jacopo Pontormo ou simplesmente Pontormo, artista que produziu um ciclo de afrescos para o claustro de Certosa em Galuzzo, cidade próxima   Florença.

Pontormo lançou mão de complexos sistemas espaciais e proporcionais em suas obras, como podemos observar no mural *Cristo diante de Pilatos* (p. 34, fig. 20). Nesta obra, a figura central   Jesus Cristo mostrado de perfil; sua imagem é fina, alongada e sua postura nos d  a impressão de fragilidade, entretanto, em oposição a esta fragilidade, o pintor insere,   distância, uma figura jovem e robusta.

Nesse tipo de construção espacial, não rara nas obras maneiristas, muitas vezes os elementos secundários são privilegiados, abolindo as relações naturalistas que se podem ver claramente nas obras renascentistas. (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2005).



Figura 20 – Jacomo Pontormo. *Cristo diante de Pilatos*, 1523-25.  
Afresco, 300 x 290 cm. Certosa, Galuzzo  
<<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>

O período Barroco, que sucedeu ao Maneirismo, se deu entre o final do século XVI e meados do século XVIII. Originado na Itália, difundiu-se pelos países de religião católica da Europa e da América e, posteriormente, nos países de religião protestante, porém, com uma dinâmica diferenciada, uma vez que, devido à sua difusão, o estilo recebeu diferentes características gerando uma série de variações nacionais. (LUERSEN, 2009).

O Barroco compartilhou com o Renascimento um profundo interesse pela arte da Antiguidade clássica, porém, interpretou-a de maneira diversa deste e deu aos mesmos temas maior dinamismo, contraste, dramaticidade, realismo e exuberância, imprimindo à pintura um caráter decorativo e com um apelo emocional até então

inexistentes na arte renascentista, porém, não houve nesse período a produção de obras representativas no que concerne à pintura mural. (LUERSEN, 2009).

O mesmo se dá no período Neoclássico, no qual não se registram obras murais expressivas. Este movimento, que floresceu na Europa em meados do século XVIII, e teve como base os ideais iluministas (racionalismo, combate às superstições e dogmas religiosos, aperfeiçoamento pessoal, progresso social inserido em uma noção ética rígida), além de um renovado interesse pela Antiguidade clássica, surgindo basicamente como reação à exuberância e à vocação dramática e “decorativista” dos estilos Barroco e Rococó. Nele, porém, é a escultura uma das formas de expressão mais cultivadas, ao contrário da pintura. Desse modo, a maior influência pictórica assimilada pelos neoclássicos vai ser aquela deixada pela herança das pinturas dos artistas do Renascimento e do Maneirismo. (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2008).

Em oposição ao Neoclássico, que coincide com a Revolução Francesa e com o império napoleônico, surgiu nas últimas décadas do século XVIII, na Europa, o movimento artístico, político e filosófico conhecido por Romantismo, que se caracterizou por uma visão de mundo centrada no indivíduo, contrária aos preceitos do racionalismo e do Iluminismo e esteve diretamente ligado à ascensão da burguesia e aos movimentos de independência nacional, especialmente na França, mas não exclusivamente:

No Brasil, o romantismo tem raízes no movimento de independência de 1822 e reverbera pela produção artística de modo geral, assumindo contornos diversos nas diferentes artes e nos vários artistas. [...] A localização de uma tendência romântica na pintura histórica e acadêmica nacional impõe uma análise mais apurada dessa produção específica, e diversificada, vista por muitos intérpretes como realizada exclusivamente em moldes neoclássicos. Se neoclassicismo e romantismo se combinam em diferentes artistas europeus [...] o mesmo se verifica entre nós. Nas composições de Victor Meirelles (1832 - 1903), por exemplo, observam-se afinidades com o espírito romântico de Géricault e Delacroix. (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2010)

Eugène Delacroix foi um dos mais destacados pintores românticos franceses. Em sua obra, predomina a pintura de cavalete, porém, existe em seu acervo uma pintura mural que é, na verdade, uma das suas obras-primas menos conhecidas: *Apolo vence a Python* (p. 36, fig. 21.), localizada no teto abobadado da *Galerie d'Apollon*, no Museu do Louvre, Paris. (KREN; MARX, 2002).





Figura 21 - Eugène Delacroix. *Apolo vence a Python*, 1850-51.  
Pintura mural, aproximadamente 800 x 750 cm. Museu do Louvre, Paris.  
<<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>

Neste período, a retomada da arte parietal se deu através de um grupo formado em 1809 por artistas alemães denominados “Nazarenos”, que, motivados contra o academismo e inspirados nos artistas da Alta Idade Média e nos renascentistas, buscavam uma arte que contemplasse valores espirituais (p. 37, fig. 22), contrária ao que consideravam um “virtuosismo superficial” da arte que se seguiu a esses períodos. Formaram uma cooperativa artística a qual chamaram Irmandade de S. Lucas, ao estilo do nome das guildas de pintores medievais e, em 1810, saíram de Viena para viver em Roma uma existência semimonástica, também no intuito de recriar a atmosfera das oficinas dos artistas medievais. (GOSSMAN, 2003)

O objetivo dos Nazarenos era o de restaurar uma unidade que eles acreditavam que, com o tempo, havia sido perdida. Para tanto, buscavam reconciliar a verdade (ou a fé) e a arte, ideia e experiência, sujeito e objeto, Antigo e Novo Testamento, comunidade e indivíduo, por meio de um resgate das origens culturais alemãs, suas linguagens e temas populares. (GOSSMAN, 2003)

Militavam contra a utilização da técnica pictórica para a glorificação da riqueza e do poder, muito em voga na Europa daquele período devido ao domínio cultural e econômico imposto pela França e contra o duro materialismo utilitário de uma Europa que avançava como uma sociedade mercantil e industrial. (GOSSMAN, 2003)

Para esses artistas, o impulso revolucionário e o impulso em direção à conversão religiosa (todos os integrantes do grupo, judeus e protestantes, se converteram ao catolicismo) estavam interligados com o desejo de transformar o indivíduo e a cultura vigente. O ato da conversão simbolizava um recomeço e, assim como se deu com os artistas neoclássicos, o recomeço para eles significava, na verdade, uma tentativa de resgate do passado. (GOSSMAN, 2003)



Figura 22 - Friedrich Overbeck. *A venda de José aos Comerciantes*, 1816-17.  
Afresco. Ciclo da Casa Bertholdy. Alte Nationalgalerie, Berlin.  
<[http://de.labs.wikimedia.org/wiki/Datei:Friedrich\\_Overbeck\\_002.jpg](http://de.labs.wikimedia.org/wiki/Datei:Friedrich_Overbeck_002.jpg)>

No final do século XIX e início do século XX, a pintura mural vivencia um retorno à sua vocação de arte aplicada à arquitetura e os murais do Panteão de Paris e da Igreja da Trindade, em Boston, são exemplos disso.

Além disso, foi perdendo o caráter puramente decorativo que assumira por séculos, já que os artistas foram lhe imprimindo uma temática narrativa mais



eloquente e permeada pela questão social, como se pode observar no mural elaborado para a Feira Mundial de Chicago (fig. 23).



Figura 23 - Santiago Martínez Delgado. Mural para a Feira Internacional de Chicago, 1933.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mural\\_Feria\\_Chicago\\_1933.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mural_Feria_Chicago_1933.jpg)>

O renascimento da arte mural se manifestou de diversas maneiras: em Paris, de forma mais expressionista e abstrata nas obras dos pintores cubistas e fauvistas Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Joan Miró e Marc Chagall; nos Estados Unidos, através de um movimento de arte mural de curta duração que surgiu na década de 1930; e no México, de forma mais pungente, através do Movimento Muralista desencadeado a partir do movimento revolucionário. (VIVAN, 2005).

Esse importante movimento ressignificou a pintura mural apresentando-a ao mundo como ferramenta para manifestações políticas e sociais. Nos Estados Unidos, por exemplo, Diogo Rivera, um dos mais proeminentes muralistas mexicanos, pintou murais em São Francisco, em Nova Iorque (p. 39, fig. 24), e, inclusive, uma famosa série de 27 afrescos, intitulada *Indústria de Detroit* (p. 39, fig. 25), nas paredes do Instituto de Belas-Artes daquela cidade, em 1933. (ADES, 1997).

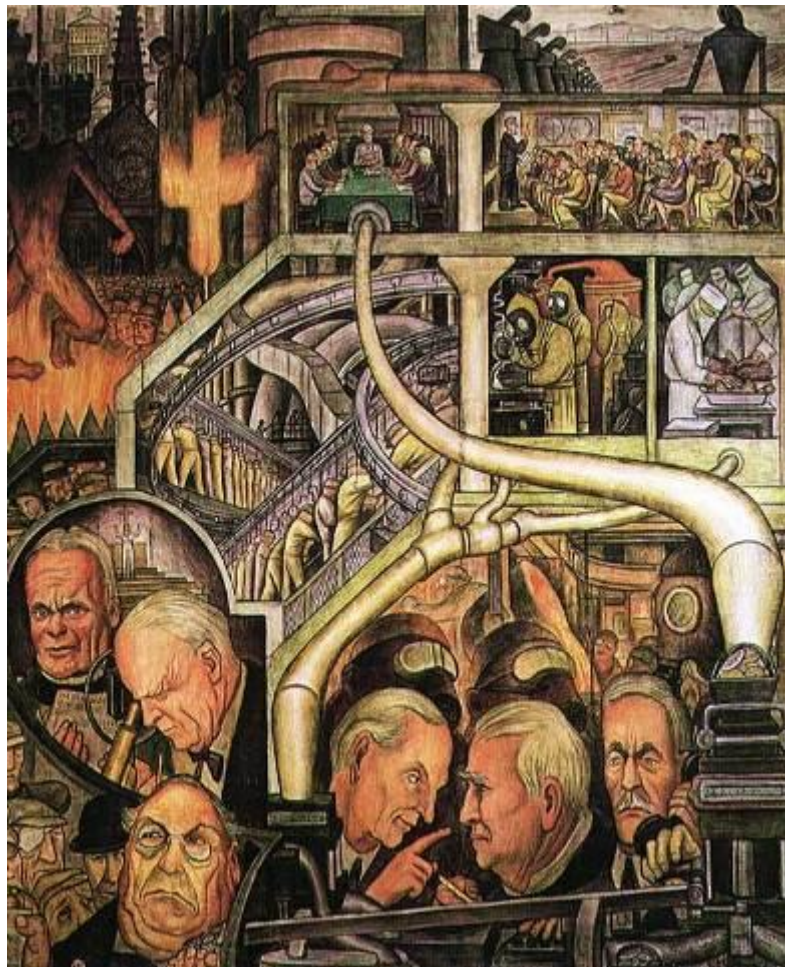


Figura 24 - Diego Rivera. *Indústria moderna*, 1933. Afresco 1,83 x 1,80 m.  
Nova Escola de Trabalhadores, Nova Iorque.  
<<http://comunistas.spruz.com/blog.htm?b=&tagged=Diego+Rivera>>



Figura 25 - Diego Rivera. *A indústria de Detroit*, 1932-1933. Afresco. Museu de Belas Artes, Detroit.  
<<http://comunistas.spruz.com/blog.htm?b=&tagged=Diego+Rivera>>



Um dos murais de Rivera nos Estados Unidos gerou, inclusive, uma célebre controvérsia entre o artista e Nelson Rockefeller (1908-1979), empresário, político e filantropo estadunidense. (BOTIS, 2011)

Em 1932, após ver algumas das obras de Rivera, Rockefeller o contratou para pintar um mural no Edifício *Radio Corporation Arts*, localizado no complexo Rockefeller, em Nova Iorque. (BOTIS, 2011)

Resistente a princípio, Rivera acabou sendo persuadido a aceitar a encomenda e iniciou o trabalho em 1933. A pintura, intitulada *Man at the Crossroads*, fazia uma crítica aos aspectos sociais, políticos, industriais e científicos inerentes ao século XX. Na cena, Rivera incluiu a cena de uma grande passeata no Dia do Trabalho, na qual trabalhadores marchavam com bandeiras vermelhas, com a figura de Lenin claramente liderando a passeata. (BOTIS, 2011)

Rockefeller demonstrou preocupação ao ver o revolucionário russo na pintura e pediu que Rivera substituísse a face de Lenin pela de um homem anônimo, já que, na sua opinião, aquela ostensiva homenagem poderia ofender muitas pessoas. Rivera se negou a fazê-lo, mas se ofereceu para incluir o retrato de algum grande líder norte-americano, como Lincoln, em outra seção do mural. (BOTIS, 2011)

Como não chegaram a um entendimento, Rivera foi impedido de continuar a obra, que foi coberta e, finalmente, destruída em fevereiro de 1934. Não obstante, Rivera utilizou o dinheiro recebido de Rockefeller para recriar este mural. A nova versão, intitulada *Homem, Controlador do Universo* (p. 41, fig. 26), foi feita na Cidade do México, quando de seu retorno, e ostenta não apenas Lenin, mas também Leon Trotsky como figuras centrais. (BOTIS, 2011)





Figura 26 – Diego Rivera. *Homem, o controlador do Universo*, 1934. Afresco.  
 Museo del Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.  
<http://www.diegorivera.com/murals/>

Mais recentemente, os murais voltaram a utilizados por artistas que, assim como Rivera, utilizaram-nos como ferramenta de militância política e de disseminação de assuntos relevantes para a sociedade.

A Irlanda do Norte, por exemplo, contém alguns dos murais políticos mais famosos do mundo (fig. 27). São quase 2000 murais documentados no país, desde 1970, que servem como mensagens imagéticas afirmativas para assuntos de interesse público, tais como: orientação sexual, religião e intolerância. (MARTINS, 2010).



Figura 27 - Bogside Artists. *The Civil Rights Mural -The Beginning*, 2004.  
 Derry, Irlanda do Norte.  
<http://www.cain.ulst.ac.uk/bogsideartists/mural9/>

O grafite (palavra de origem italiana que significa "escritas feitas com carvão"), que é uma manifestação de arte pública que também se insere na categoria de arte mural, tem raízes históricas que remontam aos antigos romanos, os quais costumavam escrever manifestações com carvão nas paredes de suas construções, tais como palavras de protesto, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos. Alguns destes grafites ainda podem ser vistos nas catacumbas de Roma e em outros sítios arqueológicos espalhados pela Itália. (BRASIL, 2011)

No final da década de 60, jovens norte-americanos do Bronx, um bairro da periferia de Nova Iorque, restabeleceram esta forma de arte mural usando tintas *spray*, de forma paralela à cultura *hip hop*, originária dos guetos americanos, que une o *Rap* (estilo de música muito mais falada do que cantada), o *break* (dança de movimentos robotizados) e o grafite (arte plástica do movimento cultural).

Nesse período, jovens artistas passaram a se interessar por novas linguagens artísticas distantes dos modelos tradicionais das escolas de arte, e passaram a buscar essas manifestações que se desenrolavam fora dos espaços fechados e acadêmicos. A rua, então, passou a ser o cenário de muitas manifestações artísticas e daquelas carregadas de mensagens políticas e sociais, como o grafite feito em Nova Iorque (fig. 28) com mensagens contra a violência que vitimou o *rapper* e ativista social estadunidense Tupac Shakur (1971-1996). (BRASIL, 2011)

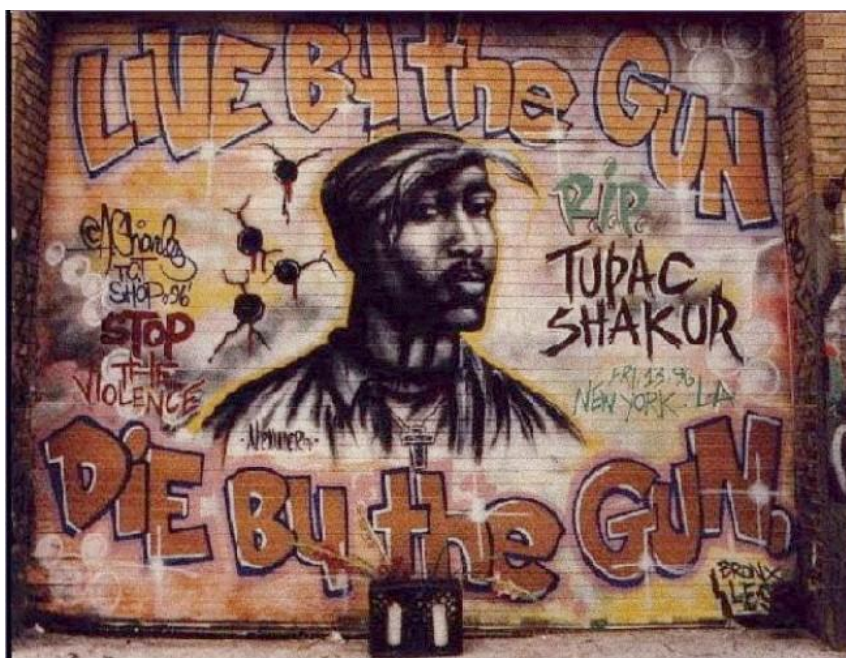


Figura 28 - Autor desconhecido. Manifesto contra o assassinato do *rapper* Tupac Shakur, 1999. Grafite. Nova Iorque.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tupac\\_Shakur](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tupac_Shakur)>



O célebre “Muro de Berlim”, construção feita em 1961 pela então Alemanha Oriental separando a cidade de Berlim em duas, também foi palco de diversas manifestações em grafite. A pintura do muro não era permitida na parte oriental, entretanto, na ocidental, artistas anônimos na grande maioria fizeram inúmeras pinturas de cunho político e social, até a sua demolição em 1989 (fig. 29). (MARTINS, 2010).



Figura 29 - Artista desconhecido. Grafite de cunho político no Muro de Berlim.  
<[http://tapanacara.com.br/blog/2009/11/arte\\_graffiti\\_no\\_muro\\_de\\_berli.html](http://tapanacara.com.br/blog/2009/11/arte_graffiti_no_muro_de_berli.html)>

O grafite também é uma linguagem muito difundida no Brasil. Em 2006, foi lançado o livro *O grafite na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*, que reúne textos, entrevistas, relatos de experiências e apresentação de trabalhos de 60 artistas grafiteiros de representatividade no cenário nacional e internacional. O livro relata a história do grafite na cidade desde seu início, em 1980, até os dias atuais. (DIAS, 2006)

Sérgio Poato, editor e organizador, em parceria com Maria de Lourdes Beldi de Alcântara (do LABI/USP - Laboratório do Imaginário e Memória do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo) publicou esta obra como parte integrante da coleção “Revista Imaginário”, um importante registro sobre o grafite e o movimento *hip hop* na nossa cultura: uma forma de propagar e difundir o conhecimento em relação a essa linguagem artística para o público em geral. (DIAS, 2006)

### 3.2. O Movimento Muralista Mexicano

O Movimento Muralista está contextualizado com a Revolução Mexicana, um conflito armado que teve início no dia 20 de novembro de 1910 e que costuma ser descrito como o acontecimento político e social mais importante do século XX naquele país. (SCHMIDT, 2005).

Seus antecedentes remontam ao período conhecido por “porfiriato”, no qual o general Porfírio Díaz liderou o México por 34 anos sob um regime ditatorial corrupto, que oprimia o povo e privilegiava a classe dirigente. Nesse período, embora o país tenha experimentado o crescimento econômico, a prosperidade se dava por meio da espoliação das camadas menos favorecidas da sociedade e da opressão aos opositores políticos do regime. A população rural ou se encontrava numa situação de servidão ou, quando assalariada, recebia salários irrisórios. Nas cidades, o mesmo acontecia com os operários: pagamento ínfimo, excesso de obrigações e nenhum direito assegurado. (SCHMIDT, 2005).

Durante a primeira década do século XX eclodiram crises em diversas esferas da sociedade mexicana, como um reflexo do crescente descontentamento desses setores com o porfiriato e é nesse contexto que se inicia uma rebelião liderada por Francisco Madero que, contando com um crescente apoio popular, acabou se transformando na Revolução Mexicana. Madero conquistou o valioso apoio de líderes indígenas e camponeses que se consagrariam na história do México como verdadeiros heróis: Emiliano Zapata e Francisco Doroteo Arango, mais conhecido como “Pancho Villa”. (SANTOS, FERREIRA, JUVENAL, 2009).

A revolução derrubou do poder o ditador Porfirio Díaz, porém, em 1913, o general da situação, Adolfo de la Huerta, mandou fuzilar o revolucionário Francisco Madero. Pancho Villa e Emiliano Zapata, entretanto, continuaram combatendo com sucesso as forças governamentais, até vencê-las, em agosto de 1914. (SANTOS; FERREIRA; JUVENAL, 2009).

Em 1917, o presidente Venustiano Carranza reformou a Constituição de 1857, dando-lhe um conteúdo progressista, notadamente anticlerical e antiditatorial, instituindo a reforma agrária, dando melhores condições de vida à classe operária e

preconizando a absoluta separação de poderes entre Igreja e Estado, reafirmando um Estado laico no México. (SANTOS; FERREIRA; JUVENAL, 2009).

Em 1920, o primeiro general revolucionário, Álvaro Obregón, iniciou o seu governo com o apoio dos sindicatos e deu continuidade à reforma agrária preconizada pela revolução. E foi com a sua posse que, segundo Down Ades, se “[...] iniciou um período de otimismo e esperança durante o qual nasceria o movimento muralista.” (1997, p. 151).

Para muitos mexicanos, a Revolução revelou seu verdadeiro país, o que teria dado aos artistas, em especial aos artistas plásticos, a inspiração advinda dessa nova realidade. Isso explicaria por que os pintores muralistas inundaram as paredes de locais públicos com torrentes de imagens, as mais variadas - realistas, alegóricas, satírica -, que refletiam a história e a multiplicidade da cultura mexicana, bem como suas próprias aspirações e conflitos. (ADES,1997).

Álvaro Obregón nomeou como Ministro da Educação de seu governo o filósofo revolucionário José Vasconcelos, o que explica, em parte, o predomínio das artes visuais e a primazia cultural do muralismo nesse período. (ADES,1997).

A teoria social de Vasconcelos, que estava fundamentada em conceitos pictográficos e no positivismo do filósofo Augusto Comte, sustentava a ideia de que a evolução de uma sociedade se dá através de três estágios, sendo o mais avançado o da estética. Vasconcelos estava convicto de que o México revolucionário não tardaria a entrar nesse estágio, mas, para tanto, se fazia necessária uma “arte para o povo”, que não se mantivesse confinada às galerias, aos museus, mas que estivesse acessível a todos. (ADES,1997).

Além disso, a convicção de Vasconcelos estava baseada na crença de que os mexicanos eram mais sensíveis às artes visuais que à música, por isso, foi o primeiro a permitir que se entregassem as paredes dos órgãos públicos aos artistas que foram atraídos para o chamado programa do mural. (ADES,1997).

O muralismo mexicano se relacionou às circunstâncias históricas, sobretudo da necessidade de mudanças sociais. Fundamentado em três valores capitais, o nacional, o popular e o revolucionário, o movimento procurou retratar a importância das classes até então menos favorecidas: os índios, os mestiços, os camponeses e os operários. Houve a materialização de um projeto, a necessidade da construção



de uma nova identidade que não negasse o passado colonial e pré-hispânico, mas o integrasse. (ADES, 1997).

### **3.2.1. *Los Tres Grandes***

Diego Rivera, José Clemente Orozco, e David Alfaro Siqueiros, artistas plásticos conhecidos como “*Los Três Grandes*” formaram a primeira geração de muralistas. (ADES, 1997).

Reunidos no Sindicato de Operários, Técnicos, Pintores e Escultores lançaram, no ano de 1923, uma “Declaração Social, Política e Estética” na qual se propunham a socializar a arte, produzir apenas obras monumentais de domínio público, criar uma beleza que sugerisse a luta e repudiar as manifestações individuais e burguesas da “pintura de cavalete”. (ADES, 1997).

Embora tenha havido outros pintores envolvidos no projeto dos murais, tais como: Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot e Emilio García Cahero, foram Rivera, Orozco e Siqueiros que receberam os locais de grande prestígio e acabaram por dominar a cena artística no país, marcando, assim, o início da institucionalização do movimento muralista mexicano. (ADES, 1997).

Assim como o governo pós-revolucionário mexicano, esses artistas acreditavam que a arte tinha uma função social e ideológica. A presidência do General Álvaro Obregón ajudou a estabelecer um ambiente político e social favorável ao surgimento do muralismo, o qual incluiu muitos ideais revolucionários, como a reforma agrária, os direitos civis, bem-estar e saúde pública, educação pública para todos, e outras reformas liberais, ideais que permearam as imagens e obras criadas pelos artistas e que são essenciais para a interpretação dos murais, possibilitando a compreensão do seu papel na sociedade mexicana e americana. (ADES, 1997).

Foi decidido pelas lideranças políticas que as obras públicas de arte poderiam desempenhar um papel importante na restauração de uma nação em frangalhos devido à longa guerra civil. Como parte de um ambicioso plano cultural, artistas mexicanos expatriados, como Rivera e Siqueiros, foram convocados para retornar do exterior para colaborar com um programa de

decoração mural de prédios públicos e, assim, como os astecas e os maias de épocas anteriores, que pintaram nas paredes dos seus templos e túmulos, os muralistas mexicanos deixaram seus edifícios públicos repletos de imagens. (ADES, 1997).

Entretanto, os artistas enfrentam dois grandes desafios: a introdução de uma nova arte pública monumental que requeria habilidades técnicas especiais e a criação de uma linguagem visual eficaz para fins de propaganda. (ADES, 1997).

Os primeiros murais não tiveram necessariamente um conteúdo político, eram mais alegorias da história cultural do México. O principal objetivo do governo foi similar ao dos frades do século XVI: educar uma ampla população, em grande parte analfabeta. (ADES, 1997).

Mesmo que não mantivessem os mesmos – ainda que similares - pontos de vista ideológicos, *Los Tres Grandes*, numa tentativa de reescrever a história de seu país, tomaram os temas nativos como inspiração. Em vez de criar retratos de aristocratas espanhóis, glorificavam a vida cotidiana da população ameríndia contemporânea e os camponeses mexicanos que cultivavam o solo. (ADES, 1997).

Abordaram questões sociais e políticas, resgataram aspectos da sociedade pré-colombiana, criticaram a devastação imposta pelos colonizadores, discutiram questões políticas e culturais contemporâneas, fizeram previsões e expressaram suas esperanças para o futuro do país, tudo a fim de fomentar um ideal comum de identidade nacional (ou pan-americana) no povo mexicano. (ADES, 1997).

O artista mais reconhecido dos três principais muralistas foi Diego Rivera (1886-1957), (Fig. 30). Após ter estudado na prestigiada Academia de Arte San Carlos, no México, Rivera fez a sua primeira exposição em 1907, o que resultou em uma bolsa que o



Figura 30 - Diego Rivera. *Autorretrato dedicado a Irene Rich*, 1941.  
Óleo sobre tela, 61 x 43 cm.  
Fundação Diego Rivera, México.  
<https://benigngirl.wordpress.com/tag/diego-rivera/>

levou para a Europa. (*THE VIRTUAL DIEGO RIVERA WEB MUSEUM*, 2010).

Após temporadas em Madrid e Paris, voltou para o México no outono de 1910 e, em julho do ano seguinte, partiu novamente para Paris. Lá, entre 1912 e 1917, foi adepto da escola cubista, então considerada a melhor expressão artística *avant-garde* do mundo. Ao voltar para o México, se envolveu com a revolução e pintou seu primeiro importante mural em 1922. Dos três muralistas, Rivera foi o que mais retratou os costumes e tipos populares mexicanos e frequentemente demonstrou em suas composições o contraste entre o México industrial e o México rural (ver pg. 77, fig. 45-46; p. 78, fig. 47; p. 79, fig. 48). (*THE VIRTUAL DIEGO RIVERA WEB MUSEUM*, 2010).

O pintor declarava-se ateu e revolucionário marxista. Em fevereiro de 1938, Rivera e o poeta surrealista francês André Breton, assinaram um manifesto exigindo a criação de uma Federação Internacional de Escritores e Artistas Revolucionários - para resistir à dominação cultural stalinista nas artes. (*THE VIRTUAL DIEGO RIVERA WEB MUSEUM*, 2010).

A vida de José Clemente Orozco (1883-1949) (Fig. 31) foi repleta de drama, adversidade e triunfo. É também uma das grandes histórias da era moderna, uma história formada por conflitos, tanto internos quanto externos, por fronteiras sociais e políticas, e por questões de engajamento artístico e político. Ele experimentou a carnificina e a dor da Revolução Mexicana, as dificuldades após o *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em



Figura 31 - José Clemente Orozco. *Autorretrato*, 1940. Tempera sobre papelão, 51,4 x 60,3 cm. Inter-American Foundation. Arlington. <[http://www.moma.org/modernteachers/large\\_image.php?id=43](http://www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=43)>

1929, e o surgimento do fascismo na Europa, durante a sua única viagem para lá, em 1932, emergindo de tudo isso com uma visão estética e moral sem paralelo na pintura do século XX, segundo Jaquelynn Baas (2005).

O início da carreira de Orozco foi moldado pela sua experiência em 10 anos da guerra civil que tomou conta do México entre 1910 e 1920. Assombrado pela crueldade e traição desse período, o idealista Orozco tomou uma posição resolutamente crítica: ele viu os conceitos de raça e nacionalidade e dogmas da salvação política e religiosa como ídolos que corrompiam o entendimento e impediam a emancipação do espírito humano. (BAAS, 2005).

As realizações de Orozco nos Estados Unidos, onde morou e trabalhou por 10 anos, deram-lhe um *status* que lhe rendeu frutos quando voltou para o México em 1934. Na década seguinte, criou grandes afrescos em importantes edifícios públicos do México, incluindo o ciclo magnífico com o qual cobriu as paredes interiores do *Hospicio Cabañas*, em Guadalajara. (ver p. 80, fig. 49; p. 81, fig. 50-51). (BAAS, 2005).

Nas décadas de 1960 e 1970, o trabalho de Orozco ajudou a inspirar uma nova geração de muralistas norte-americanos, de descendência hispânica e africana, que reinventaram a arte pública dentro de suas comunidades. (BAAS, 2005).

David Alfaro Siqueiros (1826-1974) (Fig. 32) foi, dentre os muralistas mexicanos, o mais politicamente ativo. Sua ideologia o levou a lutar como soldado na Revolução Mexicana e, mais tarde, a se alistar como voluntário na Guerra Civil na Espanha, contra as tropas de Franco. Suas radicais crenças políticas o levaram, inclusive, a ser expulso do México e viver no exílio. (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE, 2011)



Figura 32 - David Alfaro Siqueiros.  
*El Coronelazo* (autorretrato), 1945.  
 Piroxilina sobre celotex. Museo  
 Nacional de Arte. Cidade do México.  
<http://encontrarte.aporrea.org/expo/e6.html>



Siqueiros fez pintura de cavalete, mas distinguiu-se, principalmente, pela pintura mural, na qual foi um inovador em termos técnicos. Tinha grande preocupação em experimentar novos materiais e novas técnicas, e suas investigações nesta área foram uma importante contribuição para a pintura mural. (*ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE*, 2011).

Ele também frequentou a academia de San Carlos, onde foi surpreendentemente admitido com a tenra idade de 15 anos. Suas viagens para a Europa lhe proporcionaram o contato com a obra de Goya; inclusive, os temas e as imagens da guerra em suas obras são muito semelhantes às desse pintor. A arte clássica, a renascentista italiana e o futurismo italiano também o influenciaram sobremaneira. (*ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE*, 2011).

Dentre os Muralistas, David Siqueiros era o que tinha maior comprometimento com o mundo moderno, no que diz respeito tanto à temática quanto às técnicas. Diferentemente de Orozco e Rivera, raramente pintou temas ligados à história mexicana. Seus murais são distinguidos por ostentar, em sua composição, grande dinamismo e movimento, vigor e dimensões monumentais, tratamento escultural das formas e uma gama de cores ilimitada, subordinadas a efeitos dramáticos de luz e sombra (ver p. 82, fig. 52-53; p. 83, fig. 54). (*ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE*, 2011).

### **3.2.2. A visão dos três muralistas sobre a participação do povo na Revolução mexicana: uma análise comparativa**

Além do cenário artístico, Rivera, Orozco e Siqueiros também compartilharam o mesmo momento histórico, que trouxe em seu bojo não apenas a Revolução mexicana, mas toda a efervescência dos movimentos de vanguarda na América Latina e o crescimento do ideário comunista, fruto das reverberações da Revolução Russa no mundo e da crise do capitalismo que caracterizaram a primeira metade do século XX.

Entretanto, e a despeito de tudo isso, os três artistas criaram em suas obras representações em perspectivas bastante distintas no que diz respeito à participação popular nos eventos políticos e sociais daquele período.

Orozco, por exemplo, sempre deixou claro que não defendia nenhuma ideologia. Sua visão dos acontecimentos, extremamente crítica e quase trágica, foi predominante em suas criações artísticas. Era radicalmente contra a violência e afirmava que não glorificava ou celebrava as revoluções porque havia testemunhado nelas muita carnificina. (BAAS, 2005)

Para Orozco, o homem do povo não possuía as condições necessárias para promover as mudanças que a sociedade necessitava: a sua crença era a de que tais mudanças deveriam partir dos intelectuais. Dessa maneira, ainda que nutrisse simpatia pelo cidadão comum, acreditasse e desse suporte à causa revolucionária, via a participação popular de forma paternalista e pessimista e a descrevia de maneira dramática, através de uma representação sombria, dolorosa e sofrida.

Na maioria de suas pinturas, temos a sensação de que a revolução foi imposta ao povo e não buscada por ele, pois não se nota entusiasmo algum nos semblantes retratados, pelo contrário, o que se nota é a resignação.

Tomemos como exemplo a obra “Zapatistas” (Fig. 33). Nela, os personagens caminham cabisbaixos, resignados. Não se percebe em seus rostos ou na sua postura corporal o vigor esperado de combatentes revolucionários, de homens e mulheres que tomam as rédeas de seu destino e partem destemidos para a luta a fim de mudá-lo.

A cena, enfim, mostra pessoas sofridas, que seguem em frente sem a perspectiva da vitória, mais vitimadas pelo conflito do que imbuídas da convicção de um ideal libertário.



Figura 33 - José Clemente Orozco. *Zapatistas*, 1931 (detalhe). Óleo sobre tela, 114.3 x 139.7 cm. *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque.  
<[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79798](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79798)>

David Siqueiros, por outro lado, imprime à sua obra uma visão completamente diferente dos combatentes revolucionários.

No detalhe do grande mural “A marcha da humanidade na América Latina” ou “Do Porfirismo à Revolução” (Fig. 34), estão representados ao centro, os *zapatistas* e à direita os *villistas*. Pode-se ver também, do lado direito, as “soldaderas”, mulheres que participaram da revolução (SOUSA, Maria, 2011).

Siqueiros não exalta símbolos ideológicos ou coloca os líderes revolucionários numa posição de destaque: o que se vê na cena é uma massa unida, coesa, de homens e mulheres que exibem um semblante forte, determinado, com armas em punho, numa atitude de enfrentamento e destemor. Essa configuração faz com que os elementos em evidência sejam exatamente a força e o protagonismo popular na luta.

O artista, aliás, não retratou simplesmente os combatentes: foi ele próprio um deles. Participou da luta armada tanto na Revolução mexicana quanto na Guerra Civil espanhola, assim, certamente tinha uma percepção sobre as batalhas travadas que seus companheiros simplesmente não poderiam ter, pois nenhum dos dois esteve na linha de frente dos conflitos.



Figura 34 - David Siqueiros. *A marcha da humanidade na América Latina: os soldados de Zapata* (detalhe), 1965-71. Pintura mural. Museu nacional de História, Cidade do México.  
<<http://biografia-bss.blogspot.com/2011/06/david-alfaro-siqueiros.html>>



Já Diego Rivera demonstrava uma visão ainda mais distinta de seus companheiros acerca da participação popular no contexto revolucionário. A maioria das composições de Rivera reunia “figuras representando tipos mexicanos trajados de forma pitoresca e outras representando as artes e as virtudes cívicas e teológicas (justiça, esperança, fé, etc.)” (ADES, 1997)

Não é que não tenha, a exemplo de seus companheiros, retratado a luta armada; ele o fez, porém, de uma forma menos visceral e mais conceitual, enfatizando os símbolos socialistas, a força do trabalhador, mas também dos intelectuais que sustentavam o ideário revolucionário vigente.

No afresco “O Arsenal”, (Fig. 35) obra realizada em 1928 no Ministério da Educação, os trabalhadores aparecem recebendo rifles e baionetas das mãos de Frida Kahlo (que um ano mais tarde viria a ser sua esposa).



Figura 35 - Diego Rivera. *O Arsenal*, do ciclo *Visões Políticas do Povo Mexicano*, 1928. Afresco. 2.03 x 3.98 m. Ministério da Educação, Cidade do México.  
<<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera25.html>>



Frida, ao centro, veste a camisa vermelha do Partido Comunista Mexicano (embora ainda não fosse afiliada a ele). Do lado esquerdo, vê-se representado de perfil o muralista David Siqueiros (um fervoroso partidário), do lado direito, Julio Antonio Mella, o fundador do Partido Comunista Cubano e, ao seu lado, uma proeminente ativista da causa comunista, Tina Modotti. (MATAEV, 2011)

Rivera não deixou de representar os *zapatistas* em sua composição, como se pode observar no lado direito ao fundo, porém, os representou portando uma bandeira do Partido Comunista, dando, portanto, mais destaque à ideologia comunista que abraçava (Rivera era um marxista convicto) do que à luta armada travada pelos camponeses.

Ao analisarmos a poética de cada muralista, percebemos que cada um deles percebeu os acontecimentos daquele momento histórico de seu país de forma diferente. E, assim como perceberam revolução sob diferentes perspectivas, o mesmo aconteceu no que diz respeito à sua visão sobre a participação popular nos eventos que fizeram parte dela.

Enquanto Siqueiros viu essa participação de forma otimista e positiva, Orozco a percebeu de maneira pessimista e trágica, o que o levou a representar o homem do povo sempre oprimido, como um brinquedo nas mãos do poder – fosse ele autoritário ou revolucionário - incapaz de tomar as rédeas de seu próprio destino. Rivera, por outro lado, enalteceu a cultura pré-colombiana de seu povo como o alicerce que o sustentaria no poder e exaltou os símbolos da nova força que viria a engrossar as fileiras da luta por uma sociedade mais humana e justa: o ideário comunista.

É claro que não podemos nos esquecer que, além de artistas, os três homens eram indivíduos e tiveram, cada qual, suas próprias convicções políticas e filosóficas, e distintas trajetórias de vida.

Rivera, ao contrário de Siqueiros e Orozco, não participou diretamente dos eventos revolucionários, pois viveu na Europa entre 1911 e 1921. Orozco, embora não tenha se envolvido diretamente no conflito, foi caricaturista e elaborou cartazes para os periódicos revolucionários. Apenas Siqueiros envolveu-se efetivamente em batalhas e conflitos, incorporando essas experiências mais tarde às suas obras. (QUINSANI, 2010).

A despeito das visões díspares, das memórias e dos referenciais antagônicos impressos pelos artistas em suas obras, não podemos perder de vista o fato de que

o imaginário do movimento muralista se inseriu dentro das expectativas de uma época na qual se tentava levar adiante a possibilidade de uma transformação social, um resgate e valorização das interpretações do passado e as esperanças projetadas no futuro de uma sociedade que se pretendia mais justa e igualitária para todos, em especial para os menos favorecidos, ou seja: tratava-se de um esforço para empregar a arte como um agente de transformação das estruturas sociais, e essa idealização era, sem dúvida, compartilhada por todos.

É claro que, apesar de todos os esforços e das nobres intenções, o movimento teve suas limitações, como reconheceu o próprio Rivera (*apud* AMARAL, 1984, p. 20-1), mas nem essas limitações ofuscam a sua importância histórica não apenas para o México ou a América Latina, mas para o mundo:

O muralismo mexicano não deu em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal [...]. Porém, pela primeira vez na história da arte monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela os deuses, os reis, chefes de Estado, generais heroicos, etc.; pela primeira vez na arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo. [...] unicamente isto é o que lhe deu um valor de primeira categoria no mundo, pois é uma contribuição realmente nova na arte monumental em relação a seu conteúdo.

Desde o seu começo como movimento artístico e, sobretudo, filosófico, o muralismo atraiu tanto ferrenhos críticos quanto apaixonados defensores<sup>5</sup>. Seus detratores classificam os murais como pouco originais, “panfletos em escala colossal” ou “bíblia política dos pobres”, enquanto seus admiradores referem-se ao movimento como o “Renascimento Mexicano”. (VASCONCELLOS, 2004, p. 1)

Entretanto, sem nos atermos aos elogios ou às críticas, o fato é que tais obras permanecem expostas naquele país, numa qualidade atemporal, atraindo e enchendo os olhos com sua monumentalidade e desafiando a compreensão daqueles que se dispõem a decifrar as mensagens que, de forma dramática, festiva ou combativa, estes artistas pretenderam exprimir.

---

<sup>5</sup> No dizer de Camilo Vasconcellos (2004, p. 1), Raquel Tibol, historiadora e crítica de arte e ex-secretária de Rivera é uma das mais entusiastas defensoras da obra muralista. Dentre os seus maiores críticos encontram-se Damián Bayon, Xavier Moyssén e Octavio Paz.

### 3.3. A Arte mural no Brasil

A partir da década de 1920, como consequência direta da Revolução Russa de 1917, a preocupação social no meio artístico tornou-se mais visível na América Latina. Dessa forma, o movimento muralista mexicano acabaria influenciando artistas que, da mesma maneira, buscariam inspiração no movimento expressionista, de forte e dramática expressão social, cuja proposta é de rompimento com a passividade e solidariedade com as camadas marginalizadas da sociedade, personagens que são frequentemente retratadas pelos expressionistas. (COLAR, 2007).

Os artistas latino-americanos, sensíveis ao fato de viverem em países de grandes desníveis sociais, desejavam participar de forma mais ativa para que se corrigissem as injustiças sociais através de um trabalho mais engajado, politizado, que carregasse uma mensagem de apoio aos diversos movimentos de emancipação que agitavam o continente.

No Brasil, vários importantes acontecimentos<sup>6</sup> acabariam atraindo para a luta política mesmo aqueles que não de integraram declaradamente à esquerda. (AMARAL, 1984).

Segundo Jean Franco (*apud* AMARAL, 1984, p. 19), havia, também, uma diferença marcante entre a arte latino-americana e a do resto do mundo, que transcendia as óbvias (diferentes raças e momentos sócio-políticos); trata-se de:

“[...] uma diferença mais significativa e que afeta noções básicas sobre o que seja arte. Enquanto grande parte da arte ocidental se preocupa com experiência individual ou relações entre os sexos, a maior parte das principais obras da literatura latino-americana e mesmo algumas de suas pinturas são muito mais preocupadas com fenômenos sociais e ideias sociais.

Assim, pelo seu caráter sociológico, era natural que a experiência muralista mexicana atraísse a atenção dos artistas inquietos de todo o continente.

---

<sup>6</sup> Na década de 1930, vários acontecimentos importantes agitariam o cenário político brasileiro, entre eles: a eleição de Júlio Prestes (1930); a adesão de Luis Carlos Prestes ao comunismo (1930); a queda do governo Washington Luiz (1930); a assunção de Vargas no governo provisório (1930); a Revolução Constitucionalista em São Paulo (1932); a criação da Ação Integralista Brasileira (1932); a promulgação da nova Constituição Brasileira (1935) e a eleição de Vargas à presidência pela Constituinte (1935); o estado de sítio decretado pelo Congresso (1935); o Golpe do Estado Novo e a suspensão dos partidos políticos (1937).

Entretanto, a influência do movimento mexicano no Brasil deve ser dosada, pois é preciso que se leve em conta que as circunstâncias que concorreram para o ressurgimento da arte mural no México e no Brasil foram bastante diversas.

No México, os murais representavam a arte oficial, focada no resgate às raízes culturais do país e na difusão dos ideais revolucionários, enquanto que, no Brasil:

[...] a construção de uma identidade nacional [...] estava mais definida na relação entre a Arquitetura Moderna e o Estado, daí o surgimento de discussões sobre a necessidade de uma integração entre as artes e a arquitetura. (ALMEIDA, 2009).

De acordo com Almeida (2009), Fulvio Pennacchi (1905-1992), pintor italiano radicado no Brasil, foi o pioneiro na execução de pintura mural moderna no país, com a elaboração, entre 1937 e 1939, da pintura mural a óleo sobre o “Ciclo da História da Imprensa” no *hall* de entrada do antigo edifício sede do jornal *A Gazeta* - atual Edifício do Tribunal Regional do Trabalho (TRT), em São Paulo.

O artista também criou, a partir de 1940, a primeira obra religiosa moderna brasileira: o projeto arquitetônico e os afrescos da Igreja de Nossa Senhora da Paz, na região da várzea do Glicério (p. 59, fig. 36), em São Paulo. Além desses trabalhos, executou diversos outros murais em residências particulares e igrejas até 1959.

Di Cavalcanti (1897 - 1976) e Candido Portinari (1903 - 1962), especialmente, também se destacaram na pintura mural. Coelho (2000 *apud* ALMEIDA, 2009) considera as obras murais encomendadas a Di Cavalcanti, em 1929, para o *foyer* do Teatro João Caetano (p. 60, fig. 37), um prenúncio da arte mural moderna brasileira.

Eugênio Sigaud (1899 - 1979), pintor, gravador, artista gráfico, ilustrador, cenógrafo, crítico, professor, arquiteto e poeta, foi um dos mais destacados muralistas brasileiros.

Em 1935 ingressou no Grupo Portinari, agremiação informal que se reúne em torno de Candido Portinari, cuja principal linha de atuação é justamente a pintura mural e ao publicar, naquele mesmo ano, no Jornal de Belas Artes o artigo *Por que é esquecida entre nós a Pintura Mural?*, Sigaud torna-se um dos principais porta-vozes do muralismo.



Sigaud, a convite de seu irmão, o bispo dom Geraldo Sigaud, projeta e decora a Catedral Metropolitana de Jacarezinho, no Paraná, entre 1954 e 1957, seu maior e mais importante projeto de pintura parietal (p. 61, fig. 38). (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2011)

Ainda que não tenha se configurado como um movimento, como aconteceu no México, o interesse pelo muralismo no Brasil foi, sem dúvida, despertado em grande parte pela palestra de David Siqueiros, em 1933, no Clube dos Artistas Modernos e pelo impacto causado pelas obras mexicanas nos arquitetos que participaram do VIII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado na Cidade do México, em 1952. (ALMEIDA, 2009).

Com relação às influências do movimento muralista mexicano e, principalmente, quanto à sua extensão, sobretudo na obra de Cândido Portinari, o artista mais destacado da arte mural brasileira existem opiniões controversas, como veremos a seguir.



Figura 36 - Fulvio Pennacchi. Os *Eleitos*, 1941-43. Afresco. 2,80 X 3,0m.  
 Igreja N. Sra. da Paz, São Paulo  
[http://www.dezenovevinte.net/obras/igreja\\_sp\\_files/img09b.jpg](http://www.dezenovevinte.net/obras/igreja_sp_files/img09b.jpg)



Figura 37 - Di Cavalcanti. *Painel de temática musical*, 1931. Óleo sobre a parede, 4,5 X 5,5m.  
Foyer superior do Teatro João Caetano, Rio de Janeiro.  
<[www.inepac.rj.gov.br](http://www.inepac.rj.gov.br)>





Figura 38 - Eugenio Sigaud. Pinturas murais no interior da igreja (detalhes), 1954-57. Afrescos. Catedral Metropolitana, Jacarezinho.  
[http://www.projac.com.br/banner/projeto\\_historia/catedral\\_jac/catedral\\_jacarezinho\\_f\\_atuais.html](http://www.projac.com.br/banner/projeto_historia/catedral_jac/catedral_jacarezinho_f_atuais.html)



### 3.3.1 Cândido Portinari: obras monumentais e a pintura social

Cândido Portinari (1903-1962) foi o artista plástico brasileiro a alcançar maior projeção internacional. Seu acervo conta com quase cinco mil obras que vão desde pequenos esboços a obras monumentais, como os murais e os painéis *Guerra e Paz*, com os quais, em 1956, o governo brasileiro presenteou a sede da ONU, em Nova Iorque. (FABRIS, 1990).

Em 1931, após uma temporada vivida na Europa, Portinari volta para o Brasil e encontra um novo cenário artístico, influenciado pelo movimento modernista. Incorpora em seu trabalho a temática social, que será o fio condutor da sua obra dali por diante. Outro traço marcante em sua pintura, a partir desse momento, é a deformação expressiva – patente, principalmente, na forma como ele representa os pés e as mãos de seus personagens: as mãos e os pés descomunais, que representam, respectivamente, a força do trabalho e a ligação telúrica do homem com a terra. (FABRIS, 1990).

Circulando no *métier* de poetas, escritores, jornalistas e diplomatas, Portinari participa da elite intelectual brasileira numa época em que se verificava uma notável mudança na atitude estética e cultural do país. Por conta disso, o grupo de intelectuais que estava à frente do movimento modernista se concentrou em torno de Portinari, alçando-o à condição de porta-voz do modernismo. (FABRIS, 1990).

Aos poucos, revela-se a inclinação muralista de sua obra, anunciada, já em 1934, por jornalistas e críticos, como Manoel Bandeira e Oswald de Andrade, que o consideram

[...] o grande revolucionário da pintura brasileira, por ter mostrado o acanhamento do quadro de cavalete. Todas as obras de Portinari precisam do espaço do mural e isso é mais do que urgente se pensarmos que a expressão do artista caminha não só para o social, mas para a luta de classes. (FABRIS, 1990, p.9).

O caráter muralista de sua obra foi destacado também por jornalistas e críticos de arte dos Estados Unidos, por ocasião da Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939, para a qual Portinari foi convidado a pintar três painéis para o pavilhão brasileiro: *Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* (p. 63, fig. 39) e *Festa de São João* (FABRIS, 1990).



Figura 39: Cândido Portinari. *Cena Gaúcha*, 1939.

Painel a têmpera/tela. 315 x 345 cm (aproximadas).

Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

Obra executada para decorar o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York.

<[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_2565.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_2565.JPG)>

Essas obras chamam a atenção da jornalista Florence Horn, da revista *Fortune* do grupo Time-Life que, nesse ano de 1939, preparava uma extensa reportagem sobre o Brasil, como parte de uma série de artigos sobre a América do Sul. Aquele era um momento político no qual se operava uma tentativa de aproximação com América Latina por parte dos Estados Unidos, a chamada “política de boa vizinhança” que visava substituir a imagem de dominação pela de reciprocidade.

Em 1936, o artista é convidado pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema Filho, a realizar um ciclo de afrescos – *Os Ciclos Econômicos* (p. 64, fig. 40-41) – para o edifício do ministério, no Rio de Janeiro, trabalho que foi finalizado em 1944. Com essas obras, Portinari reafirmaria a sua opção pela temática social. (FABRIS, 1990).



Figura 40 - Cândido Portinari. *Café*, 1938. Pintura mural a afresco. 280 x 297cm.  
Série Ciclos Econômicos. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_1755.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_1755.JPG)



Figura 41 - Cândido Portinari. *Cacau*, 1936. Pintura mural a afresco. 280 x 298cm.  
Série Ciclos Econômicos. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_1756.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_1756.JPG)

A respeito desses murais, muitos anos mais tarde, em 1981, Mario Pedrosa<sup>7</sup> escreveria uma crítica na qual discorria sobre os rumos da obra de Portinari em direção à pintura monumental (*apud* PROJETO PORTINARI, 2003)<sup>8</sup>:

Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte pode-se ver que foi por assim dizer organicamente [...] que Portinari chegou diante do problema do mural. [...] Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo *Café* a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como próximo passo.

Aqui, aproveitamos o dizer de Pedrosa, que desvincula a arte mural de Portinari daquela praticada pelos muralistas, para retomar a questão mencionada no subitem 3.3. (ver p. 57), quando falávamos sobre a falta de um consenso entre os pesquisadores a respeito da influência do muralismo mexicano na obra do artista brasileiro. Para a crítica de arte Aracy Amaral, por exemplo, essa influência dificilmente pode ser questionada:

[...] Mario Pedrosa insiste em não querer mostrar Portinari como influenciado pelo movimento muralista mexicano, o que nos parece de difícil comprovação, quando o México se tornou, a partir de sua revolução, com os muralistas Rivera, Siqueiros e Orozco, a mais poderosa influência externa na arte norte-americana dos anos 30 e de vários países da América Latina, como Colômbia, Argentina, Chile, Peru e Equador, onde essa década, iminentemente política em função da recessão, preocupar-se-ia avidamente com os problemas sociais, o que tocara também o meio artístico brasileiro. (1984, p. 61).

Ainda na visão de Mario Pedrosa (*apud* AMARAL, 1984), a pintura monumental de Portinari se diferencia daquela praticada pelos muralistas por não sacrificar o caráter plástico, matérico da obra, ao passo que Rivera, por exemplo, abria mão desse benefício em prol da mensagem que o mural deveria exprimir.

Em consonância com essa visão, a pesquisadora Annateresa Fabris afirma que, em seus murais, Portinari não precisa se valer de “(...) cenas agitadas, figuras acabrunhadas e oprimidas (como fazem frequentemente os mexicanos). A própria

<sup>7</sup> Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900 - 1981) foi um militante político e crítico de arte e literatura brasileiro, iniciador da crítica de arte moderna brasileira e das atividades da Oposição de Esquerda Internacional no Brasil, organização liderada por Leon Trótski. Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2733&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2733&cd_idioma=28555&cd_item=1)

<sup>8</sup> PROJETO PORTINARI. **Cronobiografia**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>>. Acesso em: 24/10/11.



estruturação das obras é o veículo através do qual o artista filtra sua mensagem”. (1990, p. 131).

Em 1941, Portinari executa quatro grandes murais, com temas referentes à história latino-americana, na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington (fig. 42). (FABRIS, 1990).



Figura 42 - Cândido Portinari. *Descoberta do Ouro*, 1941. Pintura mural a têmpera. 494 x 463 cm (irregular). Obra executada para decorar a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington. [http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_3768.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_3768.JPG)

Em 1952, o governo brasileiro decide presentear a sede da ONU, em Nova Iorque, com dois painéis que foram encomendados a Portinari. Trata-se de *Guerra*, obra inspirada nos Quatro cavaleiros do Apocalipse (Fig. 43, p. 67), e *Paz*, inspirada em Ésquilo (Fig. 44, p. 68), que levaram quatro anos para ser elaborados.

Em virtude de sua afiliação ao Partido Comunista, em 1945, o artista foi impedido de realizar as obras em solo norte-americano, que na ocasião vivia um clima de animosidade contra os seus militantes. Dessa forma, os painéis foram elaborados no Rio de Janeiro e, mais tarde, transportados para Nova Iorque. (FABRIS, 1990).





Figura 43 - Cândido Portinari. Guerra, 1952-1956.  
 Painel a óleo/madeira compensada. 1400 x 1058cm (aproximadas/irregular).  
 Obra executada para decorar a sede da Organização das Nações Unidas / ONU, Nova York.  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_3799.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_3799.JPG)





Figura 44 - Cândido Portinari. *Paz*, 1952-1956.  
 Painel a óleo/madeira compensada. 1400 x 953cm (aproximadas) (irregular).  
 Obra executada para decorar a sede da Organização das Nações Unidas / ONU, Nova York, EUA.  
[http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa\\_3798.JPG](http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_3798.JPG)

Essa encomenda sob o mecenato do governo Vargas é, aliás, um assunto que, ainda hoje, gera polêmica entre os pesquisadores da área, que se dividem entre aqueles que o consideram o “pintor do regime” e os que analisam a sua obra apenas sob a perspectiva de valores e conteúdo em termos “humanistas-sentimentais”. (FABRIS, 1990).

Aracy Amaral (1984) sustenta a tese da pintura “oficial” de Portinari, alegando que o pintor imprimiu em sua obra uma imagem estereotipada da realidade brasileira seguindo os ditames da política populista fornecidos pelo governo que, tendo-o como aliado, o teria alçado a celebridade internacional.

Amaral apresenta opiniões que corroboram com a sua visão, reproduzindo algumas veementes críticas feitas ao artista por críticos brasileiros, como a de Oswald de Andrade (que de seu exaltador passou a detrator, alegando um “esvaziamento” de sua obra) e estrangeiros, como a do norte-americano Milton Brown, a propósito da exposição de Portinari no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1940, na qual ele coloca claramente a distância entre a arte do pintor brasileiro e a dos muralistas mexicanos que, segundo ele,

[...] estavam expressando as aspirações revolucionárias de um povo e de um período. Portinari, por outro lado, está produzindo decorações murais para um governo semifascista, cujos ideais certamente não são nem os de Portinari ou do povo brasileiro. (*apud* AMARAL, 1984, p.65).

A propósito do nome da exposição – *Portinari of Brazil* – o crítico termina o seu ácido artigo acrescentando que o estilo onírico com o qual o artista representa o homem oprimido, nas figuras do trabalhador braçal, do negro escravizado, do camponês retirante, talvez tenha implícita a propaganda do populismo de Vargas, ainda que não de uma forma óbvia e opina que, se o pintor puder dar “um pontapé no elegante mundo artístico e pintar o que ele conhece e sente, realística ou surrealisticamente, ele poderá ser Portinari do Brasil”. (BROWN *apud* AMARAL, 1984, p. 65).

Annateresa Fabris rebate nominalmente Amaral, alegando que a sua tese pode ser desmentida por diversos motivos: o fato de que o artista já gozava de projeção internacional antes da execução dos murais para o Ministério e que, exatamente por esse motivo, foi convidado a criá-los; o fato de que, assim como a imagem de Portinari foi apropriada pelos modernistas com o objetivo de veiculação

de seu ideário, da mesma forma, essa imagem poderia ser apropriada por parte do governo, com objetivos semelhantes: “Arte moderna para um país moderno. Arte reconhecida internacionalmente para um país em busca de reconhecimento internacional”, ou seja, “é a fama de ‘pintor moderno’ que leva Portinari à posição de ‘pintor oficial’” (FABRIS, 1990, p.31).

Outro argumento da pesquisadora leva em conta o fato de o artista ter sempre descartado a versão oficial em suas interpretações dos fatos históricos representados em seus murais “colocando em primeiro plano o homem do povo, o homem comum” (FABRIS, 1990, p.43).

Fabris descreve a interpretação histórica de Portinari privilegiando a dimensão humana em detrimento da dimensão épica dos acontecimentos e evitando a glorificação individual (a história feita pelo homem do povo e não pelo herói). Portinari, também, sempre enfatizou a participação do braço escravo na história americana, incluindo-o, inclusive, numa cena do Descobrimento, momento em que o negro ainda não havia sido trazido para o Brasil. Nas suas narrativas históricas, segundo a autora, também não se encontram símbolos culturais ostensivos, pois o artista teria um interesse maior pela significação dos acontecimentos e não pela sua descrição celebrativa. (FABRIS, 1990)

Da argumentação das pesquisadoras, depreende-se, portanto, que aquilo que no muralismo mexicano se configura como uma virtude, ou seja, a exaltação do homem do povo como o herói da pátria, no caso brasileiro é visto por uma parte da crítica como propaganda populista governamental e que o mecenato do Estado também não é visto como um fator comprometedor, no caso mexicano, ao contrário do que se especula em relação à Portinari.

Desta forma, fica a cargo da interpretação de cada leitor aceitar ou não o caráter oficial que se atribuí ou se nega à obra de Cândido Portinari, diante dos argumentos que se expõem tanto de um lado quanto de outro.

Porém, devido à sua complexidade, à vastidão do acervo e mesmo à longevidade da obra de Cândido Portinari, seria imprudente julgar o artista de forma absolutista e parcial.



#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas feitas nos últimos meses, e que culminaram na elaboração deste trabalho acadêmico, proporcionaram uma reflexão não apenas sobre a questão do movimento muralista mexicano sob o prisma de uma corrente pictórica, mas principalmente no sentido da função da arte transcendendo as questões puramente estéticas.

Os textos pesquisados apontam para a contribuição de caráter universal, dada pela arte latino-americana, através das obras dos muralistas mexicanos, porém, não foram ressaltados com tanta veemência nessas narrativas a real influência do pensamento social e político das décadas de 30 e 40 como força propulsora deste movimento, intrinsecamente comprometido com a Revolução.

Outra lacuna deixada pelos estudiosos pesquisados foi a quantificação da real dimensão do impacto causado por essas obras no imaginário social e cultural da população mexicana, deixando a cargo do leitor a tarefa de imaginar até que ponto a arte foi transformadora e o quanto interferiu para a criação de uma nova ordem social, já que, afinal, a construção de uma nova identidade nacional, traduzida na representação e na valorização das raízes culturais indígenas mexicanas, era a principal motivação do movimento muralista.

Terão as cenas pintadas em locais públicos levado os seus fruidores a tomar uma atitude por meio do apelo à sua razão, ou terão essas obras se apoderado de seus observadores apenas através de uma identificação passiva?

Apesar desses questionamentos que, aliás, sempre poderão ser respondidos em estudos futuros, fica patente a impressão que motivou a decisão pelo tema da arte mural: a inequívoca vocação dessa manifestação como instrumento educativo, por vezes até panfletário, na disseminação de ideias, filosofias, opiniões etc.

Mais do que simples decoração, as rochas, paredes, muros e pisos receberam mensagens, através dos tempos; da pré-história até os dias atuais.

Para antigas civilizações, como a egípcia e a etrusca, a arte parietal assumiu um caráter funcional, como parte integrante de seus ritos de passagem, mas

assumiu, também, um componente de magia, tal qual supomos que tenham feito nossos ancestrais pré-históricos quando imprimiram na pedra seus desejos, anseios e esperanças sob a forma de imagens.

Os muros receberam também o registro dos grandes feitos, dos atos heroicos, das grandes vitórias e, por que não dizer, também das derrotas daqueles que fizeram a história antiga e moderna.

As imagens impressas nas paredes, nos tetos e pisos dos templos, fossem eles cristãos ou dedicados a divindades profanas, muitas vezes serviram como cartilhas para primeiro encantar e depois instruir aqueles que de outra forma não poderiam ser educados naqueles ensinamentos, pois não dominavam a palavra... Mas, quem foi mesmo que disse que uma imagem vale mil palavras? Há imagens tão eloquentes e explícitas que não deixam dúvidas sobre o que querem exprimir.

Antes que fosse escrita uma única palavra, a primeira forma de comunicação que liga nossos ancestrais pré-históricos a nós é a imagem. E sobre essas imagens gravadas nas paredes das cavernas ainda pouco sabemos e sequer temos a certeza de sua função: se ali estavam para educar ou para operar algum tipo de magia que lhe era atribuída. O fato é que elas estão ali, resistiram ao tempo e alcançaram o olhar de outros seres humanos, como certamente tencionaram seus autores.

Assim, talvez possamos dizer, com a segurança que nos dá a história documentada, que a Arte transforma o homem porque tem o poder de capacitá-lo a incorporar em si aquilo que ele talvez ainda não seja, mas poderá vir a ser, e instruí-lo sobre aquilo que ele talvez ainda não saiba, mas poderá vir a saber.

## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALMEIDA, Adriana Leal de. **Da Construção de uma Arte Nacional aos Murais de Campina Grande**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/085.pdf>>. Acesso em 15/09/2011.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

BAAS, Jacquelynn. **Orozco: a brief biography**. In: *Orozco Man of Fire Film Project*. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.paradigmproductions.org/>>. Acesso em: 18/06/2011.

BLUNDEN, Andy. **Georg Lukács Archive**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.marxists.org/archive/lukacs/index.htm>>. Acesso em: 11/11/11.

BOTIS, Betty. **Diego Rivera Murals: The Famous Rivera/Rockefeller Dispute**. In: *Diego Rivera Prints*. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.diego-rivera.org/article1-diego-rivera-murals.html>>. Acesso em: 24/11/11.

BRADSHAW FOUNDATION (Suíça). **France Rock Art Archive**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.bradshawfoundation.com/france/index.php>>. Acesso em: 01/10/2011.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **O que é grafite?** In: Canal IBGE Teen. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/desenhista/grafite.html>>. Acesso em: 24/11/11.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte/Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CHANDA, Jacqueline. **Teoria Crítica em História da Arte: Novas Opções para a Prática de Arte-educação**. In: *II Encontro Arte e Tessitura da Vida: A Questão Étnica nos Parâmetros Multiculturais da História da Arte*. De 23 a 26/06/1999. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text\\_3.htm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text_3.htm)>. Acesso em: 13/04/2011.

COLAR, Denise. **Portinari & Rivera: dois artistas; um objetivo**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewArticle/227>>. Acesso em: 20/06/2011.

DIAS, Juliana. **O graffiti na cidade de São Paulo**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://judias.multiply.com/calendar/item/10035>>. Acesso em: 24/11/11.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Arte primitiva**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3183](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3183)>. Acesso em: 12/11/2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Arte pública**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=356](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=356)>. Acesso em: 15/06/2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Eugênio Sigaud**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3329&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3329&cd_item=1&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 23/11/2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Maneirismo**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3189&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3189&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 23/10/2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Mário Xavier de Andrade Pedrosa**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2733&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2733&cd_idioma=28555&cd_item=1)>. Acesso em: 23/11/11.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Neoclassicismo**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=361&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=361&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 23/11/2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Renascimento**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3637&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3637&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 23/10/2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. **Romantismo**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3640&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3640&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em: 23/10/2011.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ONLINE. **David Alfaro Siqueiros**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/546485/David-Alfaro-Siqueiros>>. Acesso em: 20/06/2011.

ESTUDANTE DE FILOSOFIA. **Arnold Hauser**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.estudantedefilosofia.com.br/filosofos/arnoldhauser.php>>. Acesso em: 11/11/11.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção estudos; 112)

FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro. **Abordagens Teóricas**. In: Projeto Interdisciplinar de Ensino e Aprendizagem 1 – PIEA. [online] <[http://www.uab.unb.br/moodle\\_1\\_2011/enrol/index.php?id=176](http://www.uab.unb.br/moodle_1_2011/enrol/index.php?id=176)>. Data: 06/02/2011.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GOSSMAN, Lionel. **Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century**. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide Journal - Volume 2, Issue 3, Autumn, 2003*. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/component/content/article/73-autumn03article/273-unwilling-moderns-the-nazarene-painters-of-the-nineteenth-century>>. Acesso em: 23/11/11.

KRÉN, Emil; MARX, Daniel. **Eugène Delacroix**. In: *Web Gallery of Art*. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 23/11/2011.

LUERSEN, Paula. **Originalidade do Barroco no Brasil pela transposição de materiais e técnicas**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://iad.ufpel.edu.br/prodart/artigos/download/77>>. Acesso em: 04/04/2010.



MARTIN, Gabriela. **A arte rupestre pré-histórica**. [online]. In: ABAR - Associação Brasileira de Arte Rupestre. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.abarterupestre.org.br/arterupestre.asp>>. Acesso em: 02/09/2011.

MARTINS, Antonio. **Graffiti: arte de rua, poesia e protesto**. In: Outras Palavras. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.outraspalavras.net/2010/09/11/graffiti-arte-de-rua-poesia-protesto/>>. Acesso em: 23/10/2011.

MATAEV, Yuri. **Diego Rivera**. In: *Olga's Gallery*. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.abcgallery.com/R/rivera/riverabio.html>>. Acesso em: 24/11/11.

PROJETO PORTINARI. **Cronobiografia**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf>>. Acesso em: 24/10/11.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução na encruzilhada: uma análise da arte revolucionária do muralismo mexicano a partir da imagem: O homem controlador do Universo, de Diego Rivera**. In: Revista História, Imagens e Narrativas. Nº 11, Out/2010 – ISSN 1808-9895. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 24/11/11.

SANTOS, Emanuelle; FERREIRA, Juliana; JUVENAL, Valmira. **A Revolução Mexicana: reforma agrária e luta pelo direito de retornar a um passado usurpado**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/revolu%C3%A7%C3%A3o-mexicana-reforma-agr%C3%A1ria-e-luta-pelo-direito-de-retornar-um-pass>>. Acesso em: 17/06/2011.

SCHMIDT, Mario. **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, 2005.

SOUSA, Neimar Machado de. **Pierre Francastel**. In: Filosofianet: Revista Eletrônica de Filosofia. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.filosofianet.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=22>>. Acesso em: 11/11/11.

SOUSA, Maria Eunice. **Orozco e Siqueiros: duas representações de participação popular na revolução mexicana**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://pt.scribd.com/doc/50854456/Orozco-e-Siqueiros-duas-representacoes-de-participacao-popular-na-Revolucao-Mexicana>>. Acesso em: 17/10/2011.

SOUSA, Rainer. **Arte cristã primitiva – A fase catacumbária**. In: Brasil Escola. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.brasilecola.com/historiag/arte-crista.htm>>. Acesso em: 20/11/2011.

SUA PESQUISA. **História da Mesopotâmia**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.suapesquisa.com/mesopotamia/>>. Acesso em: 02/12/2011.

THE VIRTUAL DIEGO RIVERA WEB MUSEUM. **Biography**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <<http://www.diegorivera.com/biography-2/>>. Acesso em: 20/07/2011.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Visões da revolução mexicana: arte e política nos murais do museu nacional de história da Cidade do México**. [online]. Disponível na internet via WWW. URL: <[http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro6/camilo\\_vasconcelos.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro6/camilo_vasconcelos.pdf)>. Acesso em: 17/06/2011.

# ANEXO

---



Figura 45 - Diego Rivera. *A Criação*, 1922-3. Afresco em encáustica e folha de ouro.  
 Escuela Nacional Preparatoria, Anfiteatro Bolívar, Cidade do México.  
<http://www.diegorivera.com/murals/>



Figura 46 - Diego Rivera. *Os Exploradores*, 1926. Afresco.  
 Parede oeste da Universidad Autonoma de Capela Chapingo, Cidade do México.  
<http://www.diegorivera.com/murals/>



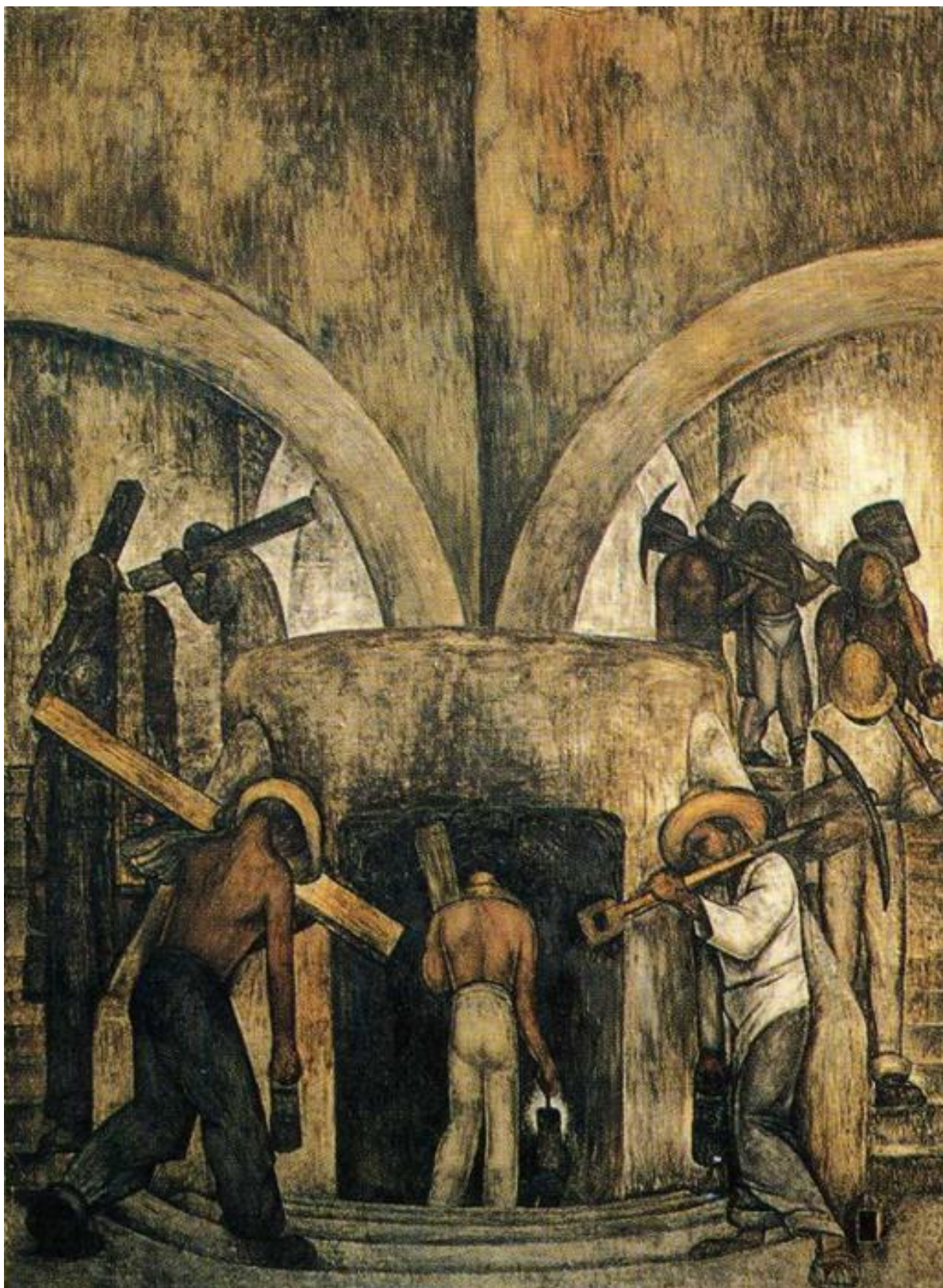


Figura 47 - Diego Rivera. *Entrada da mina*, 1923. Afresco. 4,74 x 3,66 m.  
Tribunal do Trabalho, piso térreo, Ministério da Educação, Cidade do México, México.  
<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera69.html>





Figura 48 - Diego Rivera. *A oferta de sacrificio - Día dos Mortos*, 1923-4. Afresco. 4,15 x 2,37 m.  
Do ciclo visão política do povo mexicano (Tribunal de Festas).  
Piso térreo do Ministério Público da Educação, Cidade do México.  
<http://www.abcgallery.com/R/rivera/rivera132.html>



Figura 49 - Jose Clemente Orozco. *A trindade revolucionária*, 1926-27. Afresco.

Escuela Nacional Preparatoria. Cidade do Mexico.

[http://matthewkerteszmug.com/Travel/MexicoCity/3313558\\_s53DV/1/184308405\\_Sq2Ub#184308405\\_Sq2Ub](http://matthewkerteszmug.com/Travel/MexicoCity/3313558_s53DV/1/184308405_Sq2Ub#184308405_Sq2Ub)





Figura 50 - Jose Clemente Orozco. *O homem de fogo*, 1937-39. Afresco.  
Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco, Mexico.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orozco\\_hombre\\_de\\_fuego\\_GDL.JPG](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orozco_hombre_de_fuego_GDL.JPG)



Figura 51 - Jose Clemente Orozco. *Cristo destruindo sua cruz*, 1943. Óleo sobre tela, 0,93 X 1, 30 m.  
Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carillo Gil, Cidade do México.  
Versão do mural destruído em 1924.  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orozco\\_hombre\\_de\\_fuego\\_GDL.JPG](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orozco_hombre_de_fuego_GDL.JPG)>





Figura 52- David Alfaro Siqueiros. *A nova democracia*, 1939.  
 Palácio de Belas Artes, Cidade do México.  
<http://lacathrine.wordpress.com/2010/04/13/muralismo-mexicano/>



Figura 53 - David Siqueiros. *El pueblo a la universidad, la universidad al Pueblo*, 1952-1956.  
 Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México.  
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:CU-Mexico-rectoria-1.jpg>



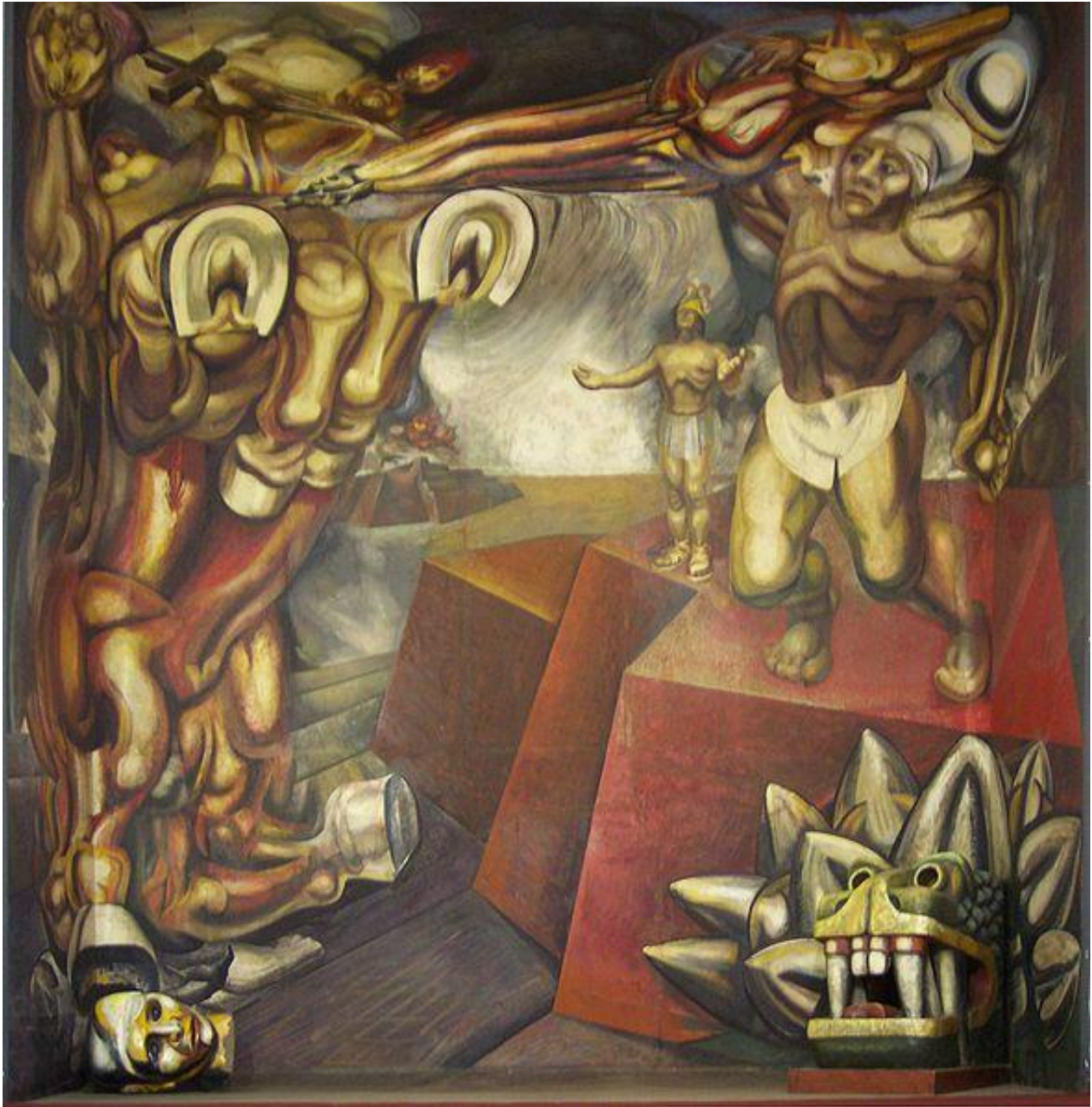


Figura 54 - David Alfaro Siqueiros. *Cuauhtémoc contra o mito*, 1944. Afresco.

Edifício Tecpan em Tlatelolco. Cidade do México.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mural\\_David\\_Alfaro\\_Siqueiros\\_en\\_el\\_Tecpan\\_Tlatelolco.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mural_David_Alfaro_Siqueiros_en_el_Tecpan_Tlatelolco.jpg)>